
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077164 2





LÉONCE BÉNÉDITE

CONSERVATEUR DU MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG

LA PEINTURE AU XIXème SIÈCLE

OUVRAGE ORNÉ DE 400 ILLUSTRATIONS ET DE 13 PLANCHES EN COULEURS



PARIS

ERNEST FLAMMARION, Éditeur.

LA PEINTURE AU XIXIÈME SIÈCLE

LÉONCE BÉNÉDITE

CONSERVATEUR DU MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG



LA PEINTURE AU XIXIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LES CHEFS-D'ŒUVRE DES MAITRES ET LES MEILLEURS TABLEAUX DES PRINCIPAUX ARTISTES



OUVRAGE ORNÉ DE 400 ILLUSTRATIONS ET DE 13 PLANCHES EN COULEURS

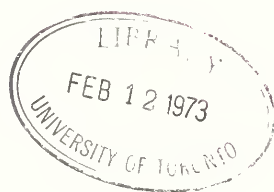


PARIS

ERNEST FLAMMARION, EDITEUR

26, RUE RACINE, 26

TOUS DROITS RÉSERVÉS


FEB 1 2 1973
UNIVERSITY OF



JEAN-ANTOINE, BARON GROS.

CHRISTINE BOYER, PREMIÈRE FEMME DE LUCIEN BONAPARTE.

(Musée du Louvre).

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

I.

L'ART, en France, au XIX[e] Siècle, a brillé d'un éclat pareil à celui des plus grandes époques du passé. Cet éclat est dû principalement à la peinture qui a pris, durant tout le cours de ce siècle, la prédominance sur les autres modes de manifestation de la pensée artistique. C'est qu'elle était par sa nature plus mobile, plus primesautière, plus spontanée, apte comme aucune autre à se tenir en correspondance avec toutes les vicissitudes subies par les sociétés humaines depuis la grande crise politique, sociale et morale causée par la Révolution.

Cette date solennelle marque en effet le point de départ d'une ère nouvelle non seulement dans l'histoire du peuple français, mais dans le développement de la civilisation occidentale tout entière. Et ce qui caractérise l'art au XIX[e] Siècle, justement, ce sera d'avoir repris sa mission naturelle, d'être rentré dans sa condition essentielle, qui est de donner aux générations l'image de leur propre vie, de résumer leurs aspirations, de fixer leur idéal, d'être le miroir fidèle à la fois de leur aspect extérieur et de leur âme.

Or, depuis près de trois siècles, l'art, en France avait dévié; il avait perdu la notion de son rôle représentatif du caractère national et de l'idéal populaire. Il avait suivi le mouvement de la vie publique qui était tout entière concentrée dans la personne du souverain. Aussi, si vous suivez l'histoire de l'art depuis l'avènement de François I[er], vous constatez qu'il adopte un caractère de plus en plus exclusif de haut dilettantisme aristocratique: il est devenu un art de cour, asservi à l'office de pourvoir aux pompes de la majesté royale, destiné à satisfaire les caprices ou à flatter la vanité du souverain et de ses courtisans. Ce caractère s'accentue jusqu'à l'exclusivisme pendant la période de monarchie absolue de Louis XIV. L'art, rigoureusement discipliné sous l'autorité de Lebrun, est tout entier affecté à la glorification du roi. La peinture prend alors une orientation presque uniquement décorative, mythologique, allégorique, religieuse ou historique, conçue dans un esprit d'adulation plus ou moins directe, et lorsque, par exception, l'histoire qu'elle célèbre touche à des faits contemporains, ce sont toujours des faits destinés à exalter la gloire du roi. On ne peut pas dire que le peuple en soit exclu: il n'existe pas.

De plus, au lieu de vivre en se développant sur le vieux fonds du passé national, l'art a subi l'empreinte profonde et, semble-t-il, indélébile d'un art étranger. L'art italien s'est imposé au monde par l'éclat de ses nombreuses écoles et le prestige incomparable de ses maîtres. Il a été importé en France par les rois qui ont entrepris la conquête de la péninsule, et qui, éblouis comme au retour d'une sorte de croisade, ont rêvé de faire orner leurs demeures, édifiées somptueusement dans le goût nouveau formé au delà des Alpes, par le pinceau des plus grands peintres de Milan ou de Bologne, de Florence ou de Rome. Il a été acclimaté définitivement par nos artistes, attirés dans les principautés italiennes déjà peuplées d'innombrables merveilles, ou même envoyés officiellement pour parachever des études, basées, d'ailleurs, sur les doctrines de ces grands maîtres étrangers. Au XVII[e] Siècle, l'Italie règne

sur le monde par la pensée de ses sculpteurs et de ses peintres et les petits peuples septentrionaux, eux-mêmes, qui étaient restés si fidèlement attachés à leurs traditions locales, resistent mal à cette puissante et comme magnétique attraction.

Au XVIIIe Siècle, la situation continue sans se modifier, bien que l'esprit public ait changé de mode. A la haute élégance décorative des superbes praticiens franco-italiens de la Renaissance, à l'emphase grandiose des habiles metteurs en scène de Versailles, succède une autre manière aussi artificielle, un petit genre, toujours décoratif, principalement d'espagnoleries, de turqueries, de chinoiseries, de pastorales poudrées, de scènes chevaleresques, sans oublier les mythologies amoureuses, genres qui alternaient ou se confondaient sur les dessus de portes et les trumeaux des „petites maisons" et „des Trianons". Car la peinture, du service des rois, passait à celui des favorites et des danseuses d'Opéra, entretenues, à l'imitation du prince, par les petits marquis et les gros traitants. Ce n'était plus qu'un art charmant et frivole, de parade et de décor, un art de théâtre, né d'ailleurs du théâtre, où il puisait toutes ses inspirations.



LE NAIN. Un Maréchal dans sa Forge (Musée du Louvre).

Sans doute, pendant cette période de plus de trois siècles, il est bien quelques hautes personnalités exceptionnelles qui, pour n'avoir pas reproduit l'aspect des réalités de leur temps, n'en ont pas moins traduit les véritables aspirations intimes des esprits d'élite, abstraction faite de l'étroit milieu de société aristocratique pour laquelle elles semblaient avoir exclusivement travaillé. L'austère philosophie ou la volupté grave de Poussin, la tendresse sérieuse de Le Sueur, les contemplations exaltées devant la nature de Claude Lorrain, pour s'être portées sur des thèmes antiques ou religieux, la fantaisie souriante et mélancolique de Watteau, pour s'être répandue sur tout un petit monde de caprice et de rêve, ne nous dévoilent pas moins un coin de l'âme de leurs contemporains. Et c'est ce qui explique que ces maîtres serviront encore de guides ou de conseillers à leurs héritiers lointains du XIXe siècle.

Mais on ne voit guère que deux grands noms qui rappellent que, derrière le décor factice d'une cour brillante, égoïste et sensuelle, il y avait en France une bourgeoisie probe,

aux vertus solides, un peuple honnête, simple et laborieux, dont l'humanité était aussi intéressante à raconter ou à peindre que les actions imaginaires ou réelles des dieux de la Fable, des héros du passé, voire des princes du présent. L'un, au XVIIe siècle, est celui de Lenain; l'autre, au XVIIIe, est celui de Chardin.

Le premier est porté par trois frères dont la biographie est mal connue et à chacun desquels il est difficile de faire la part individuelle dans l'œuvre commune. Ces „sortes d'Espagnols égarés en France" comme l'écrivait le critique Thoré, apportaient pour la première fois en notre pays, dans leurs peintures de la vie populaire et rurale, avec un sens profond des réalités, qui, en effet, semblait venir d'Espagne, un sentiment de gravité, de dignité, de vraie grandeur, qui, de très loin, annonce déjà Millet.



Nicolas Poussin. — Écho et Narcisse (Musée du Louvre).

Le second, Chardin, proche parent des petits maîtres de la Hollande ou des Flandres qui avaient exalté avec tant de vérité, d'esprit pittoresque et de beauté expressive, la vie bourgeoise de leur propre temps dans ses actes solennels ou familiers: parades corporatives, groupement d'officiers municipaux, de professeurs ou de syndics, assemblées galantes, réunions de famille, et surtout dans sa plus étroite intimité, Chardin a été l'interprète exceptionnel de cette modeste, vigoureuse et saine bourgeoisie qui formait la base inébranlable de la nation et qui devait en devenir la principale force émancipatrice. Il a peint ces intérieurs propres et rangés, ces ménagères sérieuses et avenantes, exactes et ordonnées, et jusqu'à ces coins de table aux dessertes frugales et appétissantes, enfin toute cette existence honorable, digne, grave et souriante, qui faisait singulièrement contraste avec les mœurs dissolues de

la minorité favorisée, étourdie et cynique qui, pour quelques années encore, prenait la place de la nation, avant de s'effondrer complètement.

L'exemple de Chardin commença à dessiller les yeux. Par un revirement du goût, les petits maîtres de Hollande, si irrévérencieusement traités par la grandeur du Roi-Soleil, étaient maintenant recherchés. Les philosophes, comme Jean-Jacques Rousseau, réveillaient par leur ardeur lyrique le sens endormi jusqu'ici des beautés de la nature, ou, comme Diderot, célébraient les vertus domestiques et prêchaient déjà les artistes de délaisser les drames de l'histoire pour essayer de traduire les sentiments et les émotions de la vie familiale et bourgeoise de leur temps. C'est directement sous cette impulsion que, tandis que Sedaine portait ces



Claude Lorrain. — Vue d'un port de mer (Musée du Louvre).

acteurs nouveaux sur la scène du théâtre, Greuze les adoptait comme héros de ses compositions sentimentales qui, par malheur, rappelaient plus le théâtre que la nature. En même temps Joseph Vernet, d'une brosse alerte, facile et féconde, répondait aux premiers besoins de grand air et de soleil.

Un mouvement de réaction semble donc se préparer dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle contre le dévergondage fade et rebattu de bergères enrubannées, de Chinois ou d'Espagnols d'opéra-comique et de trop aimables divinités potelées. Mais c'était là bien peu de chose encore et le changement dans les mœurs pittoresques était loin d'être opéré.

La première croisade vigoureuse fut tentée par le peintre Vien, qui s'efforça de relever



Jean Baptiste Siméon Chardin. — Le Bénédicité. Musée du Louvre.

la peinture historique et religieuse en lui infusant plus de noblesse, de tenue et de dignité. Il s'appuyait sur tout un mouvement nouveau d'études de l'antiquité qui venait de se produire avec les travaux des archéologues français et allemands tout autant d'un événement sensationnel: les fouilles d'Herculanum, enfouie tout entière, depuis les temps anciens, sous les cendres du Vésuve qui en avaient préservé les précieux restes. On revient donc à des doctrines plus élevées et l'on se plaît à chercher dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité les lois éternelles du Beau.

Mais il fallait mieux qu'une simple tentative de réforme pour rompre avec les fâcheuses pratiques du passé. Il fallait, dans les arts comme dans la vie politique et sociale, une transformation radicale, une véritable révolution.

Cette révolution, il appartiendra à David de l'accomplir. Ses premiers ouvrages: *Les Horaces*, *La Mort de Socrate*, exposés à la veille des grands événements de 1789, assurèrent la rupture nécessaire avec le passé en créant un art héroïque, austère, tendu, qui seul pouvait répondre à l'exaltation passionnée de ces grands jours tragiques.

Dès lors le destin de l'art moderne est fixé. Son évolution va se poursuivre avec logique au milieu des conflits ardents et des luttes fécondes entre l'esprit de tradition et celui d'indépendance, entre les courants qui dirigent l'inspiration soit dans le sens de l'observation, soit dans le sens de l'imagination. Comme nous le verrons au cours de cette histoire d'un siècle, racontée par ses maîtres et par leurs chefs-d'œuvre, c'est ce continuel contrepoids de forces opposées qui a maintenu l'équilibre de l'École française en même temps que cette atmosphère toujours ardente tenait les cerveaux en perpétuelle ébullition.

Le développement de l'histoire de la peinture au XIX[e] siècle se partage, à partir de cette date, en quatre phases principales, séparées par les grandes dates de 1830, de 1848, de 1870, qui correspondent, comme on le voit, aux grandes dates de l'histoire nationale, sociale et politique, et sont caractérisées par les crises de transformation qu'on a appelées le *Romantisme*, le *Réalisme* et l'*Impressionnisme*.

Première Période. De 1800 à 1830. En 1801, à la date exacte du commencement du siècle, l'art moderne était déjà constitué dans ses éléments essentiels. David avait accompli ses premiers chefs-d'œuvre. Son autorité s'étendait, souveraine, non seulement sur toute la France, mais encore sur toute l'Europe. Cette autorité avait été unanimement acceptée, au point que son vieux maître, Vien, son rival, Regnault et les pauvres petits peintres survivants du passé enseveli, les Greuze ou les Fragonard, essayaient de se mettre à l'unisson de la mode nouvelle. La toute-puissance impériale avait besoin, elle aussi, comme la monarchie absolue de Louis XIV, d'un art fortement discipliné au service de son faste et de sa gloire. Elle avait trouvé en David un génie capable de le diriger énergiquement et en mesure de remplir lui-même la haute mission historique qu'on lui assignait. Bonaparte se souciait peu des héros de l'antiquité et trouvait qu'il avait fourni aux artistes assez de sujets dignes d'être traités pour la postérité. Il encouragea donc, par ce point de vue tout personnel, l'orientation de David et de ses élèves dans le sens de la peinture des faits contemporains et contribua ainsi à mettre l'art en possession de ses premiers caractères vraiment modernes.

Il se forma, par suite, dans l'atelier de David deux grands courants directeurs: le premier qui continuera la grande tradition anthropomorphique de recherche du Beau par l'étude épurée du type humain; le second qui, de jour en jour, va s'efforcer de dégager leur grandeur et leur beauté des réalités contemporaines, ou d'infuser le sentiment plus concret des réalités de la vie avec ses mouvements et ses passions dans le passé de l'Histoire, qui n'est plus limitée à l'antiquité, mais choisie dans un rayon de temps plus proche de nous.

A la tête de ce premier mouvement se trouvera Ingres. A la tête de l'autre est Gros.

suivi de Regnault, remplacés tous deux par Delacroix. Et lorsque le règne despotique de David fut fini par l'exil du maître, que le levain d'indépendance, qui fermentait depuis longtemps, eut soulevé de nouvelles générations, ces deux courants opposés, qui paraissaient représenter respectivement les forces de conservation et les forces d'émancipation, entrèrent violemment en lutte et donnèrent lieu à ce qu'on appelle la querelle des Classiques et des Romantiques, ou encore des partisans de la Ligne et des partisans de la Couleur, qu'on eût pu appeler, comme on avait fait pour la littérature, dans un cas pareil, au XVIIe siècle, la querelle des Anciens et des Modernes.



ANTOINE WATTEAU. — Finette (Musée du Louvre).

Cette querelle fut excessivement violente. Les combats se livrèrent sur les champs de bataille des salons, où les classiques, par l'Institut, qui formait les Jurys, occupaient toutes les positions. Les assauts furent nombreux et meurtriers, mais les assaillants avaient à leur tête un chef incomparable, peu soucieux de diriger ses troupes, mais dont chacune des victoires personnelles profitait à tous. Ils avaient avec eux aussi cette magnifique phalange des paysagistes, qui contribuèrent le plus utilement, le long du siècle, à l'affranchissement définitif de l'art des formules tyranniques et surannées du passé, à lui ouvrir des horizons nouveaux à l'infini et qui ont porté glorieusement à travers le monde le renom de l'École française.

Tous les esprits vaillants et généreux étaient, d'ailleurs, avec eux. Une détente générale s'était produite, après les grandes tueries et la compression écrasante du régime impérial, suivie d'une grande fièvre d'indépendance. Les ardeurs politiques faisaient cause commune avec les ardeurs littéraires ou artistiques. Et c'était aussi de grands jours pour les lettres avec Chateaubriand, dont le *Génie du Christianisme* eut une si profonde influence sur la pensée contemporaine, avec Madame de Staël, avec Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, sans parler des influences étrangères, des romans de l'écossais Walter Scott, qui réveillent le sentiment de la vie réelle dans l'histoire, de Lord Byron, etc. Car la pensée vivement éveillée s'ouvrait à tous les vents du ciel. Victor Hugo, s'appuyant sur Shakespeare, attaquait, avec le *drame*, la vieille tragédie dogmatique et remuait toute sa génération. Le théâtre, en effet, fut le plus actif champ de bataille, celui qui, au milieu d'un véritable tumulte, mettait aux prises le public lui-même des spectateurs. On sait que la date de la première représentation d'*Hernani*, le 25 février 1830, fut celle

du triomphe de la cause du romantisme, au moment juste où la nation défaisait une couronne et une dynastie et franchissait victorieusement, par une deuxième révolution, une étape nouvelle de sa vie politique.

Deuxième Période. De 1830 à 1848. Le romantisme avait donc rompu le moule classique. C'est-à-dire qu'au formulaire étroit qui parquait l'inspiration en genres déterminés et fermés, et qui ne permettait de traduire les formes qu'en s'asservissant à des règles établies sur une fausse interprétation des chefs-d'œuvre de l'antiquité, s'était substituée la liberté absolue dans l'inspiration et dans le choix des moyens d'expression.



Jean-Baptiste Greuze. — L'Accordée de Village (Musée du Louvre).

Le romantisme, par malheur, n'en sut point user intégralement. Il avait brisé toutes les barrières, mais il était resté cantonné, à son tour, sur un seul point du domaine de l'inspiration et il péchait par les mêmes abus qu'il avait reprochés si cruellement à son adversaire vaincu. Les classiques s'étaient enfermés dans le cercle étroit des temps antiques. Les romantiques crurent avoir suffisamment réagi en fixant leur Muse historique dans la période, elle aussi limitée, du moyen âge. Les premiers avaient affecté pour la couleur un dédain que les seconds, à leur tour, affectèrent pour le dessin. Les gothiques devinrent bientôt aussi insupportables que les anciens. Quelques voix se firent déjà entendre qui affirmaient les droits de la vie moderne, ou plutôt les droits de l'homme de tous les temps, qui ne serait

ni dieu, ni héros, ni prince, ni chevalier, à être représenté par l'art. D'autre part, la peinture de paysage, qui s'était manifestée d'abord avec une large envolée lyrique, revient bientôt de ces vastes synthèses poétiques vers l'étude de la nature examinée avec un goût d'observation chaque jour plus accentué, un esprit d'analyse plus scrupuleuse de ses aspects intimes, familiers, plus proches de l'homme. Ce moment constitue, dans l'histoire du paysage et du paysage animé, entre le romantisme et le réalisme, une période transitionnelle à laquelle on avait donné déjà dans le même temps le nom de *naturalisme*.

Mais cette évolution, lente et régulière, était impuissante à réagir efficacement contre le relâchement dans le goût et dans les pratiques occasionné par les excès du romantisme ou par les compromis, plus ou moins heureux, nés de la fusion des doctrines opposées. Au moment même où la vie politique du pays est profondément remuée par une nouvelle crise nationale, où la révolution de 1848 vient marquer une autre grande étape de la France dans la marche vers l'établissement de son idéal républicain et démocratique; au moment où la littérature se proclame hautement, avec le grand cycle de la *Comédie humaine*, de Balzac, pour la traduction des réalités de la vie moderne, la peinture fait, de son côté, dans ce sens, un pas décisif. Ces tendances réalistes, tantôt profondément subjectives, tantôt vigoureusement objectives, sont incarnées à cette date par les deux grandes figures, là, de Millet, ici, de Courbet. Leur œuvre jalonne cette période, qui doit être considérée comme le point culminant de l'évolution de la peinture française au XIXe siècle, au point de vue de sa constitution vraiment moderne. La lutte des partis rétrogrades se poursuit avec autant d'énergie que jadis contre le réalisme, au nom moins des principes que des situations acquises. Le champ de bataille est toujours le terrain des expositions annuelles. Les injustices des jurys atteignent même à un tel degré de scandale qu'elles obligent le gouvernement impérial à intervenir en faveur des excommuniés.

Dans le développement de l'école, où se mêlent et se confondent toutes les anciennes formules, on distingue, à ce moment, deux groupes essentiels, qui sont à la fois l'aboutissement du passé et le point de départ de la nouvelle période d'évolution. D'un côté se tenait à l'écart un petit cercle de visionnaires et de songeurs qui protestaient, par un ardent amour



Joseph Vernet. — Le Ponte Rotto à Rome (Musée du Louvre).

de la Beauté, qu'ils ne séparaient pas de la Vérité, par un retour direct aux grandes traditions du passé et, en particulier, des naturalistes poétiques de l'Italie du XV[e] siècle, contre les tendances frivoles et les pratiques relâchées des artistes brillants et faciles auxquels étaient prodigués les encouragements du gouvernement impérial. Ils formaient un véritable groupement d'*Idéalistes*. De l'autre se dessinait nettement le camp de ceux qui s'intitulaient eux-mêmes, avec fierté, les *Réalistes* et qui s'étaient réunis, pour tenir tête à l'orage, derrière la bannière de Courbet, en évoquant le grand souvenir de Delacroix, mort depuis peu, pour relier les indépendants du présent aux indépendants du passé. Leur action s'étend peu à peu, mais les effets ne s'en feront guère ressentir qu'à la période suivante. Les réalistes s'appuyaient sur l'étude attentive de la nature et de la vie et, en même temps, sur la tradition des maîtres qui, de leur temps, les avaient exaltés l'une et l'autre, et poursuivaient le rêve de traduire, à l'exemple des peintres de Hollande, de Flandre ou d'Espagne, l'humanité de leur temps, aussi bien dans ses aspects les plus contingents que dans ses aspirations et ses émotions.



Sir Joshua Reynolds. — Portrait de Nelly O'Brien (Collection Wallace, Londres).

Troisième Période. De 1870 à 1900. La date de 1870 est solennelle pour la France. C'est la date de grandes épreuves, qui furent aussi de grandes leçons. C'est, en même temps, la date de l'établissement définitif du régime politique et social de démocratie républicaine, qui caractérise désormais toute l'évolution future de la vie nationale. L'art, lui aussi, a profité de la grande leçon des événements et suivi l'orientation désormais unanime de toutes les manifestations de la pensée. Les semences qui fermentaient dans le sol agité du second empire lèvent alors. L'idéalisme, qui florissait à l'écart, s'épanouit, dans un magnifique renouveau de la peinture monumentale, dont Baudry et Puvis de Chavannes furent les grands initiateurs. Tandis que l'esprit hautement allégorique, historique et légendaire était relevé par ce dernier, son émule, Gustave Moreau, élargissait à son tour l'horizon des idées générales dans lequel la peinture est appelée à se mouvoir par une pénétration jusqu'ici inconnue des mythes et un rare esprit symbolique, qui donnaient à l'art une puissance de signification nouvelle.

D'autre part le mouvement réaliste s'accentue dans un sens démocratique et populaire, qui suit la marche des progrès politiques et avec un caractère inédit de méthode et d'objectivité dans l'observation, qui est en concordance avec le développement intense de

l'esprit scientifique. Cette orientation du réalisme dans un sens d'analyse suraigüe des phénomènes physiques de la nature comme aussi des caractères sociaux de l'humanité contemporaine est ce qu'on a appelé l'*Impressionnisme*. Stimulée en même temps par la littérature, qui a précédé la peinture dans cette voie, encouragée par le prestige que prend tout à coup, après leur mort, l'œuvre de Corot, de Courbet et de Millet, cette formule, elle aussi comme le romantisme ou le réalisme, a suscité contre ses partisans les discussions les plus violentes et les attaques les plus passionnées.

L'Impressionnisme occupe pourtant, dans l'histoire de l'art contemporain, une place de première importance par l'impulsion qu'il a donnée à la peinture de paysage, par le rôle qu'il a imposé à l'observation des phénomènes physiques dans l'étude de la figure humaine, par la secousse salutaire qu'il a fait ressentir, sur d'autres points, à toute l'Ecole. Son influence se produit non seulement sur l'école française, où elle est considérable et fait naitre, entre autres, en se greffant sur les doctrines traditionnelles, un compromis célèbre, sous le nom d'Ecole du plein air, mais elle s'étend également sur toutes les écoles européennes et jusqu'en Amérique.

Un sens de la beauté plus noble et plus affiné, un haut esprit de philosophie qui pénètre à nouveau l'art et élève l'inspiration, des habitudes d'observation qui perdent leur ancien caractère empirique et individuel pour se revivifier par les moyens de la méthode des sciences naturelles, tel est l'acquis de l'art dans cette dernière partie du siècle. Les maîtres qui l'illustrent, continuent, chacun dans son sens, et font aboutir définitivement l'effort de leurs grands devanciers. Du mélange de ces divers courants sortent les inspirations les plus diverses, les plus nobles comme les plus familières, pour répondre aux besoins de vérité, de beauté, d'idée ou de sentiment, qui sont au fond de la pensée humaine. Et cette pensée est devenue plus consciente, plus éclairée, plus sensible, non plus seulement dans le cercle étroit de quelques intelligences privilégiées, mais dans la généralité de la foule qui aspire, elle aussi, à comprendre, à sentir, à être émue par le grand mirage de l'art.

La peinture, à la fin du XIXe siècle, est donc en possession de tous ses moyens d'expression. Elle a ressaisi le fil perdu de sa tradition primitive, nationale et populaire. Elle est remise désormais dans sa voie normale, en communication définitive avec l'âme des générations auxquelles elle correspond et dont elle est le miroir suprême.

C'est ce processus agité, mais toujours distinct, de faits dissimulés dans la confusion et la complexité de la vie, mais logiquement et nécessairement reliés entre eux, qui va nous être présenté dans ses grands traits par les maîtres dont les chefs-d'œuvre ont été les principaux anneaux de cette glorieuse chaine ininterrompue.

II.

Le développement de l'histoire de la peinture au cours du XIXeme siècle, dans tout le reste de l'Europe, ne diffère pas essentiellement de ce qui se produisit en France. Car les graves événements qui se suivirent sur ce sol fertile en révolutions eurent leur contre-coup dans toutes les régions de l'Occident. Les grandes guerres de la Révolution et de l'Empire créèrent, après le mouvement philosophique du XVIIIeme siècle, le vaste courant des idées françaises à travers le monde. Dans le domaine de l'art proprement dit, il ne faut pas oublier, du reste, que, depuis la décadence des grandes écoles des Pays-Bas et d'Italie, la France jouissait d'un prestige exceptionnel et fournissait toutes les cours d'Europe et jusqu'aux plus importantes de l'Asie de sculpteurs, de peintres ou d'architectes. Cette domination du goût français fut maintenue et étendue encore par l'influence presque unanimement acceptée de David. Son atelier ou celui de ses élèves avaient formé les principaux artistes de toutes les

écoles. Pendant la première moitié du siècle, d'ailleurs, la France occupe à peu près seule l'attention du monde en ce qui touche la production artistique. L'Angleterre fait peut-être exception à la règle en raison de son état d'isolement géographique qui, malgré la part importante qu'elle prend aux événements de l'époque, la tient plus à l'abri des bouleversements continentaux. Mais toutes les autres nations sont plongées dans des préoccupations singulièrement absorbantes. Elles luttent, elles aussi, pour l'affranchissement de l'individu et l'indépendance des peuples et sont longues à constituer leur unité, qui ne s'établit que par la guerre et dans le sang. Ce n'est qu'un peu tard que la Belgique, les Pays-Bas ou l'Italie, antiques foyers d'art, peuvent se recueillir, faire appel à leurs vieilles traditions et essayer de reformer un art, sinon national, du moins local.



THOMAS GAINSBOROUGH. — Portrait de Mrs Robinson
(Collection Wallace, Londres).

Car, phénomène qui ne peut surprendre, le développement de l'art va continuer à suivre le développement de la vie. Il n'y a pas plus, à proprement parler, d'écoles distinctes qu'il n'y a d'idéal distinct dans la conscience des peuples. L'union, faite depuis longtemps par de communes admirations pour les génies supérieurs, qui sont comme les phares de l'humanité, à quelque race qu'ils appartiennent, quel que soit le temps où ils aient vécu, cette union, qui a brisé toutes les barrières géographiques, s'est faite aussi par le rappprochement matériel des peuples, qui se pénètrent mutuellement avec une ardeur chaque jour plus vive, grâce à la communauté des intérêts, à la fréquence pour ne pas dire à la quotidienneté des échanges et aux moyens extraordinaires, inconnus jadis, de communication entre eux. Les mêmes mouvements et les mêmes réactions se manifestent donc dans l'évolution de l'art, chez tous les peuples, avec des causes identiques qui produisent des effets semblables. Si l'orientation est toujours donnée par l'école française, c'est qu'elle a une tradition plus vigoureuse, que les crises de la vie nationale n'ont jamais interrompue mais, au, contraire, ont chaque fois revivifiée avec une nouvelle impulsion en avant; c'est aussi que l'enseignement de l'école française a été prodigué, depuis un siècle, à des générations entières de jeunes artistes étrangers, attirés par son rayonnement et par les facilités d'instruction fournies par ses ateliers. Ces circonstances n'ont pas peu contribué à unifier davantage l'idéal dans l'inspiration et dans la technique de toutes les écoles de l'ancien et du nouveau monde. Il n'y a donc plus guère, au XIXeme siècle, qu'une seule école universelle, parlant une seule langue artistique, où chaque nationalité ne se différencie des autres que par les nuances des idiotismes particuliers et de l'accent local.

Avant le XVIIIème siècle, la Grande-Bretagne n'avait pas eu d'école propre. Tous les artistes lui venaient de l'étranger. Ce phénomène s'est, en partie, reproduit au XIXème siècle. Une floraison exceptionnelle s'épanouit pourtant au milieu du XVIIIème siècle avec le groupe des grands portraitistes et paysagistes. Elle se prolonge, en s'affaiblissant, jusqu'aux premières années du XIXème siècle, mais se relève bientôt en produisant les trois extraordinaires figures de Turner, de Constable et de Bonington. Le dernier, d'ailleurs, vit en France et les deux autres, fort discutés alors chez eux, sont surtout appréciés dans le milieu romantique français, qu'ils ne furent pas sans influencer. Le reste de l'école s'énerve et se dilue en médiocres élucubrations d'amateurs, occasionnant vers le milieu du siècle une réaction dans l'inspiration et dans la technique, qui s'affirma par le mouvement complexe, passager et assez artificiel qu'on a appelé le *préraphaélisme*, réaction à la fois naturaliste et archaïsante, qu'on retrouve sous d'autres aspects dans les autres écoles européennes. Si instructive et curieuse que fût cette manifestation, elle ne laisse pas de germe fécondant dans l'école. Un académisme, formé d'influences hybrides, auquel prirent part eux-mêmes les principaux protagonistes de la petite révolution précédente, lui succéda. Mais le contact avec les écoles continentales, notamment avec la France, devient de plus en plus fréquent et de plus en plus étendu et les mêmes mouvements de préoccupations analytiques ou d'inspiration synthétique s'y font sentir.



FRANCISCO GOYA. — Jeune femme espagnole (Musée du Louvre).

En ce qui concerne l'Amérique du Nord, qu'il convient de rapprocher de l'école de Grande-Bretagne, le mouvement artistique y est devenu intense au cours du XIXème siècle. Les premiers peintres locaux sont naturellement d'origine anglaise et un certain accent britannique continue à percer dans l'inspiration ; mais le développement des arts y est presque exclusivement français, soit que les artistes américains aient fixé leur résidence à Paris, ce qui est le cas d'un très grand nombre, soit qu'ils soient retournés dans leur pays, leur éducation faite dans nos académies, soit même que, n'ayant pas quitté le sol natal, ils aient subi l'influence de leurs camarades, ravivée par les riches collections publiques ou privées d'art français contemporain.

Parmi les petits peuples septentrionaux, intelligents, réfléchis, actifs et industrieux, qui bordent les mers du Nord et de la Baltique, et dont l'apport à l'histoire de l'art au XIXème siècle est très notable, par la qualité sinon par la quantité, la Belgique et les Pays-Bas tiennent la première place. Les anciens foyers assoupis se sont réveillés pour former

des générations d'artistes, qui se distinguent des autres écoles européennes en ce sens qu'ils sont, sans doute par la vertu de la race, de vrais „peintres" dans toute l'acception du mot. L'origine de leur développement moderne est commune et, d'ailleurs, jusqu'à la date de la révolution de 1830, qui proclama l'indépendance de la Belgique, les Flandres et les Pays-Bas sont unies par la communauté d'existence politique. C'est David, proscrit et fixé à Bruxelles, qui, naturellement, en dirigea les débuts. En Belgique, par suite des affinités de race avec la France et de contre-coups que les événements politiques de ce pays y firent sentir, les divers mouvements produits dans l'école française : le romantisme, le réalisme ou l'impressionnisme, les tendances idéalistes ou les aspirations sociales eurent leurs échos parmi les peintres. Une véritable renaissance, pleine d'activité, a fait succéder l'art belge à l'art flamand. Certains maîtres de cette école, tel Constantin Meunier, ont pris dans leur temps, par-dessus les frontières de leur pays, une place de première ordre.



[illegible] — [illegible] (Musée du Louvre).

En Hollande, la période davidienne fut suivie d'un retour timide vers les anciens maîtres nationaux et de contacts avec les peintres de l'école, voisine, de Dusseldorf, qui jouirent un moment de vogue et n'étaient guère, eux aussi, que des imitateurs des vieux maîtres de Hollande. Le véritable réveil se produisit autour de la haute personnalité d'Israëls, formé près des maîtres français de l'École de 1830, mais qui avait gardé sa physionomie profondément originale et dont l'influence s'étend bien au delà de son pays. Comme l'école belge, l'école hollandaise moderne, revenue à de fortes et saines tradition, constitue un des foyers d'art les plus intenses autour d'une pléiade de maîtres justement renommés.

Les pays scandinaves suivent à peu près tous la même direction artistique. Les premières influences qui se font sentir sont celles de l'École ancienne de Hollande, ce qui s'explique naturellement par des affinités de races, de mœurs et de religion, de l'école de Dusseldorf, pour les mêmes motifs que précédemment et, ultérieurement, de l'école française, surtout du côté des peintres luministes. Car les Danois, Norvégiens, Suédois ou Finlandais ont excellé dans ces recherches spéciales de grande lumière au dehors et de clair-obscur dans les intérieurs.

En Allemagne, le mouvement des arts, au XIXème siècle, a pris une importance qui n'a cessé de croître avec les ambitions mondiales du nouvel empire germanique. On a créé avec activité des écoles, des musées, ouvert des expositions. Mais, dans cette race réfléchie, volontaire et tenace, la sensibilité, qui est la condition même de l'art, est moins grande que la volonté, la persévérance et le raisonnement. Pour quelques personnalités indépendantes qui s'imposent, mais sans imposer leur esprit de liberté, l'art, à toutes les périodes, prend un caractère d'art à idées, d'art à systèmes. Au début du siècle, les travaux d'érudition sur l'antiquité produisent, en les dépassant, les memes phénomènes qu'en France. Une réaction orientée vers les primitifs suivit, comme dans l'atelier de David, mais avec un caractère plus mystique que plastique. C'est ce qu'on a appelé les *Nazaréens*, groupés à Rome autour d'Overbeck. Plus tard, des foyers distincts se fondent à Munich, point de ralliement de l'école historique, philosophique et encyclopédique, qui deviendra un des plus importants centres d'enseignement artistique de l'Europe centrale; à Berlin, qui lui fera une active concurrence; à Dusseldorf, milieu plus réaliste, plus en contact avec les vieux maitres de Hollande et les grands français de 1830, d'où sortirent les maitres les plus originaux de l'art allemand et notamment Adolf Menzel.

Plus tard un groupe essaiera de former, autour du peintre bâlois Boecklin, une sorte d'école nationale, d'un romantisme très spécial, tandis que, avec Liebermann, un souffle venu de France et de Hollande essaie de vivifier cette atmosphère, saturée de miasmes de musées.

En Suisse les influences paraissent se diviser, suivant les voisinages de frontières, entre la France, l'Italie et l'Allemagne. C'est dans son sein que l'Allemagne prendra son chef d'école, Boecklin, comme elle avait pris autrefois Holbein.

En Autriche-Hongrie le mouvement des arts est très important. Le dilettanttisme pourtant règne en maitre, dans un pays riche en collections du passé, mais qui n'a pas de tradition propre. Quelques noms célèbres, quelques œuvres retentissantes lui ont donné un certain éclat.

En Russie, après un petit mouvement créé, au XVIIIe siècle, autour des peintres français appelés à la cour, l'art russe a longtemps végété dans le *genre* en subissant l'influence de l'école de Dusseldorf. Tandis que la pensée russe, par la littérature, ébranlait le monde, l'art restait fort en arrière. Mais depuis, soit en s'appuyant sur les efforts tentés en Allemagne, soit en se rapprochant de la France, il a produit quelques personnalités très intéressantes qui font bien augurer de l'avenir.

Au début du siècle l'Italie, comme la France, perd le souvenir des derniers petits maitres qui ont gardé quelque sensibilité d'art, pour se jeter à corps perdu dans l'érudition du faux antique. Le laborieux enfantement de son unité retardait, d'ailleurs, tout renouveau d'art. Le *risorgimento* fit surtout des poètes et des hommes d'action. Une fois constituée en nation, les vieilles facultés se réveillent. Le mouvement part du Sud et se maintient surtout dans le genre. Puis, peu à peu, à Turin, à Milan, à Venise, car c'est plutôt dans le nord que remonte et se concentre l'activité, se créent divers foyers très vivants. De l'un d'eux se dessine une personnalité très marquée, celle de Segantini, formée en partie sous l'action des maîtres français, qui a donné à l'Italie une orientation nouvelle dans les voies modernes.

En Espagne, l'individualité la plus haute est, tout au début du siècle, ce survivant du passé, qui, d'ailleurs, est si en avance sur son temps, ce Goya, si étrange, si original et si divers. Après lui l'art dégénère dans le „genre“ et le „genre historique“, surtout après l'influence de Fortuny, qui s'exerça de même dans les milieux italiens. Mais les vieilles traditions ont été relevées par quelques jeunes artistes, coutumiers des Expositions parisiennes, et l'Espagne a le droit d'aspirer à reprendre sa place aux premiers rangs des peuples qui ont créé du beau avec du réel, fût-ce même, suivant son génie propre, avec de l'horrible et du laid.



THÉODORE GERICAULT

LE DERBY D'EPSOM.

(Musée du Louvre).

CHAPITRE I.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Première Période. — De 1801 a 1830.

DAVID peut être appelé justement le père de l'art au XIX[e] siècle. S'il n'a pas, à proprement parler, suscité la révolution qui a reconstitué l'art moderne sur des bases définitives, il l'a, du moins, fait aboutir. Et ce rôle est d'autant plus méritoire, qu'il n'a pas été seulement instinctif et spontané, mais conscient et volontaire, et que David s'est appliqué avec une énergie farouche à détruire tout ce qui restait des pratiques déplorables d'un passé d'élégances maniérées et de techniques faussées, pour assainir l'enseignement et relever la peinture dans la dignité de sa haute mission. On sait, en effet, qu'il poursuivit de sa haine l'ancienne Académie royale et qu'il parvint à la faire dissoudre.

On a pu lui reprocher, sans doute, d'avoir créé à son tour, par l'exagération de l'esprit de système, un académisme nouveau aussi insupportable que l'autre, contre lequel les générations nouvelles s'insurgeront. Il n'en est pourtant pas entièrement responsable, et ce sont surtout certains de ses disciples, qui ont répandu ces dogmes commodes pour abriter leur médiocrité et leur impuissance. Les élèves si divers qu'il a formés et qu'il n'a cessé d'encourager dans la voie où les portait leur tempérament personnel, non seulement les Girodet, les Gérard, les Ingres, mais encore les Gros, les Granet, les Léopold Robert, les Drolling, les Isabey, les Schnetz, montrent bien quelle était l'étendue de son libéralisme. Maintenant que nous le jugeons à distance, avec l'impartialité de l'histoire, nous comprenons mieux son caractère d'intelligence, de raison, de volonté, ce réalisme positif, mais élevé, qui savait puiser à toutes les sources du Beau, s'adressant, tour à tour, aux vigoureux rhétoriciens de Bologne ou de Naples, aux antiques de Rome ou d'Herculanum, aux peintures de vases grecs et, encore, aux primitifs florentins ou aux anciens flamands.

C'est, d'ailleurs, de son atelier que sortiront toutes les tendances qui vont se faire jour peu après.

Jacques-Louis David est né à Paris le 30 août 1748. Il était fils de gens aisés — son père tenait un commerce de fer — qui lui donnèrent une bonne éducation classique. Il montra de si bonne heure des dispositions pour le dessin que sa mère, devenue veuve, cédant aux instances de parents et d'amis, se décida à le faire présenter au vieux peintre Boucher, qui était un ancien ami de la famille. Celui-ci s'adressa à Vien, alors dans tout l'éclat de sa réputation. Le Jeune David fit dans cet atelier de rapides progrès et, après divers essais infructueux au concours de Rome, il obtint le grand prix en 1774. Il accompagna à Rome son maître, Vien, qui venait d'être nommé Directeur de l'Académie de France. David avait alors 27 ans. Les tableaux exécutés avant son départ sont tout à fait conçus dans l'esprit du XVIII[ème] siècle, des Boucher et des Van Loo, qu'il attaquera si vivement plus tard. A Rome, sous l'influence du milieu nouveau où il se trouve, parmi les érudits qui ont préparé, dirigé ou suivi le mouvement récent d'études archéologiques, par l'observation patiente, attentive, éclairée des maîtres italiens, qu'il choisit un peu à tâtons, pour l'instant, en commençant

par les Bolonais et les Napolitains, son dessin se réforme, sa manière s'agrandit et il se dépouille presque entièrement de ce qui restait en lui des habitudes de son passé. C'est à cette date qu'appartient la *Peste de St Roch*, qui est placée dans la Chapelle de la Santé, à Marseille. Agréé de l'Académie royale, puis reçu académicien en 1783, il retourne en Italie et peint à Rome son tableau des *Horaces*, qui fixe la nouvelle orientation de l'art.

De retour à Paris, il continue dans cette voie avec *La Mort de Socrate*, *Les fils de Brutus*, *Pâris et Hélène*. Lors des événements de 1789, il prend une part active au mouvement révolutionnaire. Nommé membre de la Convention, où il siégea parmi les „Montagnards", compromis avec le parti de Robespierre, il fut même incarcéré au Luxembourg où il resta



Jacques-Louis David. Les Horaces (Musée du Louvre).

plusieurs mois, durant lesquels il ne cessa de travailler. Rendu à la liberté le 4 brumaire an IV, il renonça à la politique, mais s'attacha bientôt à la fortune du premier consul qui, devenu empereur, en fit son premier peintre. Sous la Restauration, compris sur la liste de proscription du 16 Janvier 1816, qui atteignait les régicides, David se fixa à Bruxelles, où il mourut le 29 Décembre 1825.

Le tableau du *Serment des Horaces* est le point de départ de l'art nouveau que David inaugurait. Il semble même qu'il devance l'idéal révolutionnaire auquel il répondait si pleinement, c'est pourtant le fruit d'une commande de la royauté. Le sujet avait été agréé dès 1783. David exécuta son tableau à Rome en 1785. Il l'avait conçu d'après la tragédie de Corneille, qui l'avait toujours très vivement frappé; mais un premier projet, auquel il ne s'arrêta pas,

comportait une autre scène, celle où le vieil Horace défend son fils, meurtrier de sa sœur, devant le peuple. L'influence du milieu romain avec ses grands souvenirs, la société des savants qui l'avait déjà transformé à son premier voyage, furent particulièrement favorables à ce travail. David l'acheva en onze mois, en se faisant aider par son élève de prédilection, le jeune Germain Drouais. Exposée dans son atelier, cette toile eut un succès énorme au point que le pape pût désirer qu'on la lui portât au Vatican. Au Salon de 1785, le succès ne fut pas pas moins considérable. David ne se méprenait pas, cependant, sur les défauts de cette œuvre : il la jugeait plus tard assez sévèrement, reconnaissant la division du tableau en deux effets qui en rompaient l'unité, la composition théâtrale, le dessin qu'il trouvait petit et la couleur contestable. L'enthousiasme qu'il déchaîna tenait à l'exaltation ardente et mal



Jacques-Louis David. — Les Sabines (Musée du Louvre).

contenue des esprits, mais on ne peut lui contester, avec le mérite circonstanciel de la nouveauté et de l'imprévu par rapport aux ouvrages antérieurs de l'École, un caractère d'héroïsme qui frappa vivement les contemporains, nourris d'antiquité, et qui ne laisse pas de nous toucher encore. Ce tableau a été payé à David 6.000 francs.

La Mort de Socrate et *Les Fils de Brutus* établirent universellement l'influence du maître et l'engagèrent dans la mêlée politique. Son activité productrice est momentanément ralentie par l'exercice de sa vie publique et toute reportée sur les grandes réalités du jour. C'est à cette heure que, partageant cette sorte d'enivrement républicain et patriotique qui était général, il dédie à la Convention les images de Lepeletier de Saint-Fargeau, tombé sous les coups d'un assassin, du jeune Bara et de Marat.

Le lendemain de la mort de Marat, comme une députation de la section du Contrat Social venait présenter à la Convention les regrets du peuple, un de ces délégués, faisant allusion à la précédente peinture de David, celle de Lepeletier, s'écria : „Où es-tu, David ? il te reste un tableau à faire. — Je le ferai!" s'écria David, qui, de tout temps, s'était montré un partisan fanatique du farouche „Montagnard". Il se mit en effet à l'œuvre sans tarder, se servant pour la tête du moulage qu'il avait fait faire sur nature, et représentant Marat tel qu'il l'avait vu après le coup fatal. „Il avait près de lui, dit David, un billot de bois sur lequel étaient placés de l'encre et du papier, et sa main, sortie de la baignoire, écrivait ses dernières pensées pour le salut du peuple".



JACQUES-LOUIS DAVID. — Napoléon au Mont St-Bernard (Musée de Versailles)

David annonça le 11 octobre 1793 (20 vendémiaire), que son tableau était achevé et, le 24 brumaire, il l'offrait à la Convention. Rentré peu après en sa possession et resté après sa mort dans sa famille, ce tableau a été offert en 1893, par son petit-fils, au Musée de Bruxelles. Le Musée de Versailles en possède une répétition par son élève Langlois.

Ces quelques tableaux révolutionnaires, franchement inspirés par des réalités immédiates, par des faits d'actualité, préparent admirablement David au rôle essentiellement moderne que lui assignera la volonté impériale. Néanmoins, il ne perd pas de vue son premier objectif. Il poursuit toujours la recherche de ce qu'il appelait le *beau visible* et tente de fixer les caractères éternels de grandeur et de beauté du type humain, en se soumettant à l'étude respectueuse de la Nature, mais en s'éclairant sur les chefs-d'œuvre des anciens et cette fois, non plus des Romains, mais des Grecs. C'est dans cet état d'esprit qu'il attaqua son tableau des *Sabines*, auquel il pensait déjà du fond de sa prison du petit Luxembourg. Il avait entrepris, disait-il, une chose toute nouvelle, il voulait ramener l'art aux principes qu'on suivait chez les Grecs; il devait, en particulier, restaurer le culte du *Nu*.

Il est vrai de dire que cette période du Directoire, pendant laquelle ce tableau fut entrepris, se déroula comme une vaste orgie antique. C'était la détente inévitable après tant de lourds cauchemars. David suivit le mouvement qu'il avait contribué à créer, et même, il semble avoir également subi l'influence de quelques-uns de ses propres élèves : ce petit groupe des *penseurs* ou des *primitifs*, réuni autour de l'un d'eux, Maurice Quay, qui, précédant de loin les Nazaréens allemands ou les préraphaélites anglais, déclaraient que la décadence de l'art avait commencé à partir de Phidias.



Jacques-Louis David. — Le Sacre de Napoléon et de Joséphine. Musée du Louvre.

David se mit de suite à l'œuvre. Sa toile, commencée en 1795, fut terminée en 1799; elle représente non pas l'Enlèvement des Sabines, ainsi qu'on le voit chez Poussin, mais les Sabines, devenues mères, apportant leurs enfants, à la suite d'Hersilie, femme de Romulus, au milieu de la bataille entre les Romains, leurs époux, et les Sabins, leurs frères, pour apaiser le différent survenu entre les deux chefs: Romulus, qu'on voit à droite, dardant son javelot, et Tatius, à gauche, qui se baisse pour éviter le trait.

Cette toile était déjà célèbre avant d'être terminée. Quelques privilégiés avaient été admis à la voir dans l'atelier et l'on disait couramment que plusieurs dames de la haute société n'avaient pas hésité à offrir à l'artiste le concours de leurs charmes. Il paraît vrai seulement que la tête de la jeune femme brune, agenouillée au premier plan, a été reprise



Jacques-Louis David. — Portrait de Mme Récamier. (Musée du Louvre.)

d'après le visage d'une très jolie jeune femme à la mode, Mme de Bellegarde. Ce tableau ne fut exposé au Salon qu'en 1808; il obtint la première mention lors du concours décennal de 1810. Mais l'auteur avait eu l'idée, prise aux coutumes d'Outre-Manche et qui a été si souvent suivie depuis, de faire de son tableau une exposition privée, spéciale et payante. Elle eut lieu dans une des salles du Louvre, dura cinq ans et rapporta 65.627 francs. Les *Sabines* furent acquises en 1819, de M. de la Haye, avec le *Léonidas aux Thermopyles*, pour la somme de 50.000 francs.

Passionnément loué et critiqué, ce tableau représente sinon le plus grand effort, du moins le plus heureux du peintre dans ce style héroïque. Si l'on fait la part des conventions de ce genre quasi sculptural et de ce ton un peu solennel, on ne peut nier qu'il ne nous touche

par un mélange de noblesse et de charme, une beauté fière qui n'a pas encore la pureté mélodique, l'imprévu discret de nature du style définitif que trouvera son élève Ingres, mais qui l'annonce hautement. La couleur est sobre, mais sans aigreur ni froideur; la composition, elle-même, si discutée pourtant, est d'un beau désordre logique. C'est une mêlée corps à corps, mais sans trouble pour le regard, où le rôle de chacun est nettement assigné et où le mouvement, du moins chez les femmes, a un certain élan qui n'est pas coutumier au maitre.

Lorsque Bonaparte revint en France, après le traité de Campo-Formio, David s'empressa de renouer avec lui leurs relations déjà anciennes. Bonaparte ne manqua point d'attacher à sa fortune un homme qui devait être si nécessaire à sa gloire. Il consentit à poser, pour David, un portrait dont la tête, enlevée en une séance de trois heures, fut seule achevée. Elle servit au peintre à exécuter le tableau: *Le premier consul franchissant le mont St Bernard* (20 mai 1800), placé au Musée de Versailles et dont il existe quatre autres répétitions. Bonaparte, suivant son désir et ses propres termes, est représenté „calme sur un cheval fougueux". A ses pieds, sur le rocher, sont écrits les noms d'Annibal et de Charlemagne. Ce tableau a été peint en 1805.



Jean-Baptiste Regnault. — Les Trois Grâces (Musée du Louvre).

Devenu le premier peintre de l'Empereur, David eut à exécuter quatre tableaux, qui devaient représenter chacun une des quatre principales cérémonies ayant marqué l'avènement au trône de Napoléon: le Sacre, l'Intronisation, la Distribution des Aigles, la Réception de l'Empereur à l'Hôtel de Ville. Deux seulement de ces compositions furent exécutées: la première et la troisième.

Le *Sacre de Napoléon et le Couronnement de Joséphine à l'Eglise de Notre Dame* est, assurément, la composition qui domine l'œuvre de David comme elle est aussi une de celles qui dominent tout l'art contemporain. Elle a été exécutée de 1805 à 1808, non sans avoir subi quelques changements exigés par le protocole impérial. Unité de composition, unité de clair-obscur et d'harmonie, unité d'intérêt et d'émotion recueillie, tout y est réuni et combiné pour rendre la solennité exceptionnelle de ce spectacle grandiose.

Au pied de l'autel est assis le pape Pie VII, „ce vrai prêtre, humble et pauvre", dont

David avait peint peu avant le portrait avec cette dédicace : [illegible] du cardinal-légat Caprara, du cardinal Braschi, debout, mitre en tête, et de son cortège. En arrière sont les ambassadeurs; sur le premier plan, à droite, l'architrésorier (Lebrun) tenant l'aigle, l'archichancelier (Cambacérès) tenant la main de Justice, et le prince de Neufchatel, portant le globe impérial sur un coussin; puis c'est Talleyrand, prince de Bénévent; le vice-roi d'Italie, appuyé sur son sabre; le grand écuyer Caulaincourt, le prince de Ponte-Corvo, le Cardinal Fesch en avant d'un groupe de prêtres et d'enfants de chœur.



Pierre Guérin. — Le retour de Marcus Sextus. Musée du Louvre.

Au milieu, les deux acteurs principaux. Napoleon, revêtu du grand manteau impérial de velours pourpre, un laurier d'or dans les cheveux, a pris la couronne des mains du pontife et la pose sur la tête de Joséphine agenouillée sur les degrés de l'autel. Son manteau impérial est tenu par ses dames d'honneur, Mme de La Rochefoucauld et Mme de la Valette. Derrière elles on aperçoit l'archevêque de Paris, accompagné de ses vicaires généraux, puis le général Junot, la famille de l'Empereur, la reine de Naples, la reine de Hollande tenant son fils par la main, la princesse Bacciochi, la princesse Borghèse, la grande-duchesse de Berg, le roi de Naples et le roi de Hollande. En arrière les maréchaux et les chambellans et, au

[illegible] dans une tribune devant laquelle sont debout quelques autres maréchaux, Serrurier, Moncey, Bessières, est assise la reine-mère.

Dans cet ensemble si parfait, l'individualité des figures, le caractère propre de chacun des personnages est magistralement traduit, depuis les héros de cette imposante solennité jusqu'aux plus humbles desservants ou enfants de chœur, marquant discrètement, derrière les hauts lampadaires de l'autel, leur intérêt ou leur curiosité.

Juste en face du *Sacre*, à côté des *Sabines*, se trouve, dans la Salle des Sept Cheminées, au Louvre, un portrait inachevé, mais qui est d'un charme extrême de grace, de simplicité et d'abandon. Heureux fut le contre-temps qui l'arrêta en route! C'est le portrait de cette



Anne-Louis Girodet. — Le Sommeil d'Endymion (Musée du Louvre).

délicieuse *Mme Récamier*, célèbre autant par sa bonté que par sa beauté. La jolie et capricieuse créature, après avoir posé pour David, s'était laissée toucher par le succès de son élève, Gérard, vers qui montait la vogue; David, dépité, abandonna ce travail. La toile fut acquise à sa vente posthume pour 6.130 francs.

Au moment où il exposait les *Sabines*, David, si souverain qu'il parut être dans l'empire des arts, avait pourtant un rival, peu dangereux d'ailleurs, et qui, quoi qu'il pût faire ou qu'il pût croire, subit l'action générale exercée par le maître. C'était Jean-Baptiste Regnault.

Ce peintre, né à Paris en 1754, avait eu l'enfance la plus aventureuse et s'était vraiment formé lui-même. Son père s'embarqua un jour pour l'Amérique avec toute sa

famille et le confia à un capitaine au long cours en qualité de mousse. Il avait alors dix ans. Son père mort, sa mère rentra en France, et ce n'est qu'au bout de cinq ans qu'elle découvrit son fils, qui fut ramené à Paris. Un amateur qui avait encouragé ses goûts précoces pour le dessin, goûts qu'il n'avait point laissé perdre, le fit entrer chez le peintre Bardin; celui-ci l'emmena avec lui à Rome où il fit toute son éducation artistique. Il revint en France pour prendre part au concours du grand prix, qu'il obtint en 1776. Agréé de l'Académie en 1782, il fut nommé académicien en 1783. Formé spécialement en Italie, sous l'influence particulière des Carrache, Regnault affectionne les effets de clair obscur et, chose curieuse pour son époque, il s'est même inspiré de Rembrandt, comme en témoigne telle de



Anne-Louis Girodet. — Atala au tombeau (Musée du Louvre).

ses rares eaux-fortes. En dehors de ses grandes compositions mythologiques ou religieuses, Regnault, surtout dans la dernière partie de sa carrière, s'est plu à exécuter des tableaux de genre sur ces mêmes sujets, avec des qualités imprévues de luministe intelligent. Il a exécuté aussi 140 dessins pour les métamorphoses d'Ovide.

En l'an VIII, pour protester contre l'exposition des *Sabines*, il eut l'idée, plutôt fâcheuse, d'exposer de la même façon son tableau des *Trois Grâces*, exécuté dans ce dessein. Traitées avec un naturalisme élégant, mais assez proche du modèle, ces trois jeunes beautés essayent de protester contre les tendances artificielles du système sculptural de David et de réaliser, sans y parvenir, ce que Ingres saura trouver plus tard : l'union de la beauté et de la

[illegible] de la [illegible] et du style. Ce tableau fait partie de la collection léguée au Louvre par [illegible] Regnault, comblé d'honneurs, créé baron, mourut à Paris le 12 novembre 1829.

Comme David, Regnault avait tenu école. Son élève le plus connu est PIERRE GUÉRIN, né à Paris le 13 Mars 1774. C'était un esprit délicat et modeste, distingué et cultivé. Il obtint le grand prix et, bien que les événements ne permissent pas de se rendre à Rome, il exécuta les travaux prescrits par le règlement. En 1797, il exposa son tableau : *Le Retour de Marcus Sextus*, personnage purement imaginaire, échappé, censément, aux proscriptions de Sylla, qui trouve, à son retour, sa fille en pleurs près de sa femme morte. La composition savamment calculée, la mimique sobre et fortement expressive, le clair-obscur qui frappe en pleine lumière le cadavre étendu sur le lit et le charmant et triste visage de la jeune fille agenouillée, pour envelopper, avec une discrétion émue, dans la pénombre transparente, tout le drame qui se joue sur le visage douloureusement contracté du proscrit, font de cette toile, malgré sa facture trop impersonnelle, suivant la formule de l'époque, une œuvre d'art vraiment tragique, dans la grande tradition du Poussin. Cette peinture eut, d'ailleurs, par son mérite propre, mais surtout par les allusions politiques qu'on voulut y voir, un succès sans précédent. Les ennemis de David, qui croyaient lui avoir trouvé un rival, y contribuèrent de leur côté. Mais Guérin ne se laissa pas griser par le succès. Cette toile fut acquise en 1830, sur la liste civile, au prix de 3.005 francs. Le Louvre possède encore de cet artiste, dont le caractère tendu, théâtral, d'une recherche aigüe, se rapproche des tendances de la petite secte des *primitifs* archaïsants de l'atelier de David, cinq autres ouvrages, parmi lesquels *Phèdre et Hippolyte*, *Enée et Didon*, et surtout *Clytemnestre* se préparant à assassiner Agamemnon, derrière un rideau rouge dont les reflets éclairent la scène d'une lueur sanglante, sont justement considérés. Créé baron, membre de l'Institut, de la Légion d'honneur et de l'ordre de St-Michel, Guérin fut encore nommé Directeur de l'Académie de France à Rome. Mais son état de santé ne lui permit pas d'accepter ce poste. Il fut remplacé par Horace Vernet, qu'il accompagna en Italie, où il mourut le 16 juillet 1833.



FRANÇOIS GERARD. — Portrait du peintre Isabey et sa fille (Musée du Louvre).

Parmi les élèves de David, il en est trois qui occupent une place à part dans l'école et dont la gloire personnelle contribua à accroître celle du maître. Ce sont Girodet, Gérard et Gros. On ne peut voir, du reste, natures plus dissemblables, ce qui montre combien l'apparente uniformité de cette période artistique n'est qu'un préjugé, légué par les rancunes romantiques.

Anne-Louis Girodet de Roucy, par exemple, est vraiment une nature très singulière. Artiste, lettré, érudit, poète même, avec les qualités et les travers de son époque, mais sensible, spontané et même compliqué, mystérieux et fantasque. Né à Montargis le 5 janvier 1767, il devint orphelin de bonne heure et eut pour tuteur et père adoptif M. Trioson, médecin des armées, dont il prit le nom pour le joindre au sien. Après différents concours sans succès, il obtint le grand prix en 1789, resta cinq ans en Italie, où il courut de grands dangers à l'occasion de l'émeute autour de l'Académie de France à Rome. Il y peignit le *Sommeil d'Endymion* en 1792, exposé au Salon de la même année avec un succès considérable. Endymion est endormi au pied d'un platane, couché sur son manteau et sur une peau de tigre. L'Amour, sous la figure de Zéphire, écarte doucement le feuillage pour que les rayons d'Hécate viennent se poser sur les lèvres et la poitrine du jeune et beau chasseur. La délicatesse de l'allégorie, le réel charme de nature, l'effet mystérieux et insinuant de ces jeux de lumière nocturne en font une œuvre rare pour son époque ; elle ne fut pas sans toucher un songeur solitaire, qui poursuivait à l'écart son grand rêve corrégien : Prud'hon.



François Gérard. — Psyché recevant le premier baiser de l'Amour. (Paris, Musée du Louvre.)

Ému par toutes les idées nouvelles, Girodet sacrifia au culte d'Ossian, le héros septentrional, rendu célèbre par le fameux pastiche de l'écossais Mac Pherson, que tout le monde lisait ; il fut, de même, avec son *Atala au tombeau*, portée par Chactas et le père Aubry avec une douleur d'une grandeur simple et touchante, le plus éloquent interprète de Chateaubriand, dont le *Génie du Christianisme* fut aussi un des évangiles de l'époque. Les deux précédents tableaux, ainsi que le *Déluge*, également placé au Louvre, furent acquis pour le prix de 50.000 francs en 1818. Girodet était mort le 21 mars 1816. Il était membre de l'Institut ; la croix d'officier de la Légion d'honneur fut placée sur son cercueil.

La physionomie de François Gérard est assurément moins personnelle. Mais peu de carrières furent aussi brillantes. Son art, abondant, facile, intelligent, formé d'habiles compromis entre les tendances opposées, s'imposa sans peine à tous les yeux. C'était, en même temps, il faut l'avouer, — ce qui ne contribua pas peu à son succès — un parfait homme du monde, d'un esprit judicieux, fin et cultivé. Il naquit à Rome, où son père était ambassadeur, le 4 mai 1770. Après avoir étudié le dessin chez divers maîtres, entre autres le sculpteur Pajou, il entra chez David en 1786. Il concourut pour le grand prix, mais ne put obtenir que le second, en 1789, et dut renoncer à concourir par suite de la mort de son père et d'autres chagrins ou revers domestiques qui l'obligèrent à gagner sa vie et celle de sa famille. Parti pour l'Italie en 1790, il rentra en France en plein dans les événements de la Terreur et échappa par une maladie feinte à l'honneur redouté de siéger dans le tribunal révo-



Antoine-Jean, Baron Gros. — Napoleon visitant le champ de bataille d'Eylau (Musée du Louvre).

lutionnaire. Les succès de ses premiers tableaux ne lui donnant pas les moyens de vivre, il fit alors de nombreuses illustrations. Ce ne fut guère qu'avec l'empire que commença sa réputation, bientôt universelle, comme peintre de portraits. Dès ce moment, de tous les points de l'Europe, les membres de la plus haute société : rois, princes, généraux, savants, femmes à la mode, veulent être peints par lui. C'est dans ce genre, assurément, qu'il montra, sinon le plus d'originalité, du moins le plus d'aisance, de distinction, d'élégance aristocratique.

Le portrait de son ami, le peintre *Isabey*, tenant sa fillette par la main, qu'il exécuta en 1795 et qu'il exposa l'année suivante, surpasse de beaucoup, par sa simplicité, son naturel, son joli éclairage discret, son décor, qui est le milieu accoutumé du modèle, toute la collection de ses plus nobles effigies impériales ou royales. Gérard a peint, comme tous ses confrères, de grandes toiles à la gloire de l'Empire ou de la Restauration, qu'on retrouve au Musée de



ANTOINE JEAN, BARON GROS. — Le Général Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (Musée du Louvre).

Versailles. Dans son œuvre *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour* il montre un aspect de son talent qui évoque, lui aussi, le souvenir du groupe archaïsant de l'atelier de David. Ce tableau distingué, d'un charme un peu froid, annonce de son côté l'œuvre purement d'Ingres qui, d'ailleurs, l'appréciait comme „le plus beau tableau depuis David". Il a été exposé en 1798 et acquis en 1832, à la vente du général Rapp, pour la somme de 22 000 francs.

Le nom de Gros a une signification plus spéciale dans l'évolution de l'École. Il représente en effet la continuation des tendances historiques, réalistes et actuelles de David et il est, inconsciemment il est vrai, et même contre sa volonté, le point de départ de la réaction violente qui va se produire pour remuer et colorer le ciel glacé et figé de la Peinture. Gros a été le précurseur du Romantisme. Antoine-Jean, Baron Gros, est né à Paris le 16 mars 1771. Il était fils d'un peintre en miniature. Entré dans l'atelier de David en 1785, il concourut pour Rome sans succès, dut interrompre ses études à la mort de son père, pour gagner sa vie en faisant des portraits, et se décida à aller de lui-même en Italie, où il ne put guère se rendre, en raison de la gravité des événements politiques, qu'à Florence et à Gênes. Il fut très frappé, dans cette ville, par les peintures de Rubens et de Van Dyck. Il y connut Joséphine Bonaparte, qui le mit en relations avec le général; il fut attaché à l'armée et peignit le portrait de Bonaparte au pont d'Arcole, aujourd'hui au Louvre. Pendant l'expédition d'Égypte, Gros revint d'Italie avec beaucoup de peine et arriva même malade à Marseille. Rentré à Paris, il remporta le prix dans le concours institué par les Consuls pour célébrer la victoire de Junot à Nazareth. Cette toile ne fut pas exécutée, mais il reçut la commande des *Pestiférés de Jaffa*, de la *Bataille d'Aboukir* et de la *Bataille d'Eylau*, qui établirent hautement sa réputation et sont ce qu'on peut appeler ses chefs-d'œuvre. Il a peint un grand nombre de portraits, des toiles historiques, la coupole du Panthéon, etc. Comblé de titres et d'honneurs, considéré comme leur chef par les jeunes générations qui levaient la bannière de l'indépendance, il fut effrayé du rôle qu'



Antoine-Jean, Baron Gros. — Portrait du Lieutenant Général Fournier-Sarlovèze. (Musée du Louvre.)

lui était échu et, en élève soumis des principes de David, essaya de réagir. L'insuccès des ouvrages qu'il tenta de produire dans cet esprit fut tel, qu'il en conçut un vif chagrin et se donna la mort en se noyant dans un bras de la Seine, au Bas-Meudon, le 26 juin 1835.

Les *Pestiférés de Jaffa* furent commandés à Gros en 1803. Au milieu d'une mosquée convertie en hôpital, qui laisse entrevoir, à travers ses arcades, tout un extraordinaire paysage d'Orient, au ciel voilé par les fumées lointaines de la poudre, Bonaparte, accompagné des généraux Berthier et Bessières, de l'administrateur en chef Daure et du médecin en chef



PIERRE PRUD'HON. — La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime (Musée du Louvre).

Desgenette, touche sans crainte les tumeurs pestilentielles d'un marin, debout, demi-nu, au milieu des malades qui gémissent et des agonisants qui râlent.

Avec la puissance communicative de sa couleur, l'exotisme profond de son paysage, qui, certainement, fut le point de départ de la formation de l'école orientaliste en France, avec son parti-pris de clair-obscur puissant et mystérieux, le rôle suggestif de ce décor et de ce spectacle, vus par les yeux intérieurs de l'âme comme par un véritable voyant, avec cette liberté et cette énergie toutes nouvelles dans la technique, hardie, personnelle, mouvementée, cette toile d'un pathétique inattendu, qui parlait un langage depuis longtemps inconnu ou désappris, causa un enthousiasme indescriptible et unanime. Elle allait devenir comme le point de ralliement des jeunes révolutionnaires qui commençaient à se soulever contre

l'étroitesse tyrannique de l'enseignement qu'on leur donnait. [illegible] de 1804, eut lieu la première manifestation de cet esprit nouveau. Les artistes [illegible] solennellement attacher une palme au cadre, qui fut couvert de couronnes.

Napoléon visite le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807) avant de passer la revue des troupes. Cette toile est le résultat d'un concours qui eut lieu en 1807 et où Gros obtint le prix. C'est un spectacle grandiose, d'un pathétique aussi émouvant que les précédentes compositions du maître, avec le rôle toujours suggestif du paysage et une nouvelle mise en scène à la fois éclatante et sinistre. L'empereur, revêtu de sa pelisse de fourrure, monté sur son cheval blanc, est entouré de brillants officiers aux uniformes chamarrés, caracolant autour de lui, tandis que, à chaque pas, des blessés râlent ou supplient, couchés sur la neige en des amoncellements indescriptibles, avec le fond blafard où serpentent les lignes de troupes, où montent les fumées noires de l'artillerie. C'est un des plus beaux et des plus navrants spectacles de bataille qu'on ait évoqués.



[illegible]

A côté de ces grandes toiles mouvementées, Gros a fait nombre de portraits devenus célèbres. Le Louvre permet d'admirer, entre autres, avec le portrait de Bonaparte, celui du *Lieutenant-Général Fournier-Sarlovèze*, (exposé au Salon de 1812) dans son costume rouge tout soutaché d'or, debout au milieu du champ de bataille de Lugo en Galice et celui de *Christine Boyer*, première femme de Lucien Bonaparte, frère de Napoléon. Cette belle créature songeuse, vêtue de blanc, avec une écharpe de crêpe cramoisi pailleté d'or, dans ce paysage humide d'arbres et d'eau, qui [illegible] était la sœur d'un petit aubergiste [illegible] Saint-Maximin et qu'il épousa en 1794, alors qu'il n'était encore [illegible]. Elle mourut en 1800 en laissant à Lucien deux filles. Ce portrait, qui appartient aux premières années de la carrière de Gros, est d'un charme [illegible] de poésie qui lui permet de rivaliser avec les meilleurs portraits [illegible].

Il y a encore dans l'École [illegible]

[illegible]n, en art, la vertu de la personnalité est plus forte que toutes les doctrines et par tous les enseignements. C'est celle de Prud'hon. Né à Cluny (Saône-et-Loire) le 4 août 1758, PIERRE PRUD'HON, fils d'un pauvre maçon qui avait eu déjà douze enfants, devint orphelin de bonne heure. Les moines de l'Abbaye s'intéressèrent à lui par charité et l'évêque de Macon l'adressa à M. Devosge qui dirigeait l'école de dessin de Dijon. Prud'hon avait alors 16 ans.

En 1780, il vint à Paris, puis concourut pour le prix triennal fondé par les États de Bourgogne et l'obtint, bien qu'un mouvement trop généreux de solidarité ait failli le faire donner à un concurrent qu'il avait aidé, mais qui eut le scrupule de ne pas accepter. Il partit donc pour Rome en 1782 et resta sept ans en Italie. C'est là qu'il fut frappé par le Corrège, Léonard de Vinci et André del Sarte et qu'il les prit pour guides ; phénomène assez singulier, comme il arriva pour Gros, dans ce courant tout gréco-romain. Ce n'est pas que Prud'hon fût insensible aux beautés du monde antique. Tout au contraire et l'antiquité n'a pas eu, dans les temps modernes, d'interprète plus exquis, plus pénétré des pures voluptés du rêve païen. Prud'hon est comme un petit-fils ressuscité de Virgile et d'Ovide. Mais il dut à ces maîtres qu'il avait adoptés de mieux comprendre la grâce et la beauté antique et de la traduire avec cette enveloppe, cette morbidesse, ce charme profond qui n'a point été dépassé.



PIERRE PRUD'HON. — L'Impératrice Joséphine à la Malmaison (Musée du Louvre).

Malheureusement, marié trop jeune à une jeune femme acariâtre et vulgaire, cette union fut pour lui la cause de nombreux soucis et de chagrins. Rentré à Paris, pauvre et inconnu, il fit, pour vivre, de nombreux dessins de vignettes. Le succès vint, quoique un peu tard. Nommé chevalier de la Légion d'honneur, membre de l'Institut, il fut aussi choisi comme professeur de l'impératrice Marie-Louise. Mais sa fin fut douloureuse. Une de ses élèves, Mlle Constance Mayer, avait pris à son foyer, par son dévouement inlassable, la place qu'occupait la femme dont il s'était séparé. Dans un moment d'égarement elle se suicida, le 26 mai 1821. Prud'hon ne se remit pas de cette secousse et mourut deux ans après, le 16 février 1823.

La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime peut justement passer pour un de ses chefs-d'œuvre. Dans un milieu abrupt et sauvage, sous la clarté froide de la lune, qui



Théodore Géricault. — Le Radeau de la Méduse. Musée du Louvre.

semble se lever pour éclairer l'horreur du forfait, un être farouche, le poignard à la main, fuit rapidement en jetant un regard épouvanté vers le cadavre qu'il vient d'étendre à ses pieds. C'est le premier crime, le meurtre de Caïn. Dans le ciel sombre s'élancent, volent la Justice, impassible [illegible] et la Vengeance, qui lui montre le chemin avec une torche et tend ses mains pour saisir le meurtrier.

Cette toile émouvante, où l'allégorie prend un caractère si dramatique, fut commandée à Prud'hon par M. Frochot pour la Chambre criminelle du Palais de Justice. Elle figura au Salon de 1808 et aussi de 1814. Remplacée au Palais de Justice [illegible], elle fut cédée par la Ville, par voie d'échange. Elle demeura au Musée du Luxembourg jusqu'en 1822.

L'*Enlèvement de Psyché* ou, pour l'appeler comme le livret du Salon : *Psyché, exposée sur le rocher, est enlevée par les Zéphyrs qui la transportent dans la demeure de l'Amour*, est un legs de la Comtesse de Sommariva à notre grand Musée National. C'est, ainsi que le précédent, un envoi du Salon de 1808, comme si Prud'hon eût voulu montrer, par ce contraste, que son pinceau était aussi propre à rendre les chastes voluptés de cette fable antique que le tragique poignant de sa sinistre allégorie. Le Mystère, ici, est léger et délicieux. Les Zéphyrs, agitant leurs ailes irisées de libellules, soulèvent doucement ce beau corps jeune et pur sur lequel la clarté complice de la lune se répand avec amour. C'est là qu'il semble bien que Prud'hon, qui a pensé à Corrège, ait pu penser aussi à Girodet.

C'est toujours le mystère, mais le mystère de la réalité, qui noie le beau paysage dans lequel *Joséphine* songe, solitaire, au milieu du parc de la Malmaison. Quelle ombre de mélancolie passe dans le regard de cette reine heureuse et choyée qui eut la fortune la plus singulière du monde ? Est-ce l'ombre encore imprécise de l'avenir prochain qui l'attend ? C'est, plus encore peut-être que le portrait de Christine Boyer, une de ces images qui font honneur à l'École française.



Le Salon de 1810 vit naître une œuvre qui, depuis, a pris une place considérable dans l'histoire de la peinture moderne. C'est *Le Radeau de la Méduse*, de Géricault. Nous sommes maintenant sous la Restauration, en plein dans une génération nouvelle. Le ferment d'indépendance qui agitait sourdement l'école sous le règne de David s'est bientôt levé : le romantisme est en pleine marche ; il a trouvé, cette fois, son chef, un chef [illegible]

... bonheur de le conduire à la victoire, car la mort le fauchera trop tôt. Géricault (Théodore) est né à Rouen le 26 septembre 1791. Il montra de bonne heure des dispositions pour le dessin et du goût pour les chevaux. Bien que sa famille ne le destinât point aux arts, elle ne fut pas un obstacle insurmontable à sa vocation. Il entra chez Carle Vernet, puis chez Guerin où il eut pour camarades ceux qui devaient devenir, à sa suite, les principaux champions du romantisme: Delacroix, Champmartin, Léon Cogniet, Ary Scheffer. En 1814 il s'engagea dans les mousquetaires, mais il regretta bientôt son acte et, son régiment étant licencié, il reprit ses pinceaux. Animé d'une curiosité inlassable, de scrupules de conscience jamais apaisés, il ne se contentait pas d'étudier la nature avec le crayon, le pinceau et même l'ébauchoir, mais il se plaisait à interroger les maitres les plus divers d'Italie, de France ou des Flandres. Il voyagea en Italie, puis à Londres où il se plut à vivre, partout, au milieu de la vie présente et des chefs-d'œuvre du passé. Son âme ardente, impétueuse et généreuse rêvait de créer un art vivant et humain, une peinture subjective, qui prit sa part dans toutes les émotions, les joies et les souffrances des hommes. C'est pourquoi il choisit, avec cette scène de naufrage, d'autres sujets aussi pathétiques, tels que la *Traite des Nègres*, *l'Ouverture des Portes de l'Inquisition*, etc. A Londres ou en revenant de Londres, il peignit ou lithographia un grand nombre de sujets de chevaux et de scènes populaires tel *le Derby d'Epsom*. Malheureusement, atteint d'un mal aggravé par ses imprudences, il meurt à Paris, le 18 janvier 1824, après onze mois de souffrances courageusement supportées.

L'idée du *Radeau de la Méduse* était venue à Géricault d'un fait divers qui avait porté l'horreur dans tous les esprits. La frégate *la Méduse*, accompagnée de trois autres batiments, avait quitté la France, le 17 juin 1816, pour transporter à Saint-Louis du Sénégal le gouverneur et les principaux employés de cette colonie. *La Méduse* avait à bord près de quatre cents marins ou passagers. Le 2 juillet elle heurtait un banc et ne pouvait, après cinq jours d'efforts, être remise à flot. On construisit un radeau qui reçut cent quarante-neuf personnes. Les autres prirent place dans des canots qui devaient le trainer à la remorque. Mais bientôt les canots coupèrent les amarres qui les reliaient au radeau et celui-ci erra à la dérive dans l'immensité. Alors la faim, la soif, le désespoir, armèrent ces hommes les uns contre les autres et, le douzième jour, quand *l'Argus* les recueillit, ils n'étaient plus que quinze mourants.

Ce sujet était tout un programme révolutionnaire, bien que Géricault, respectueux des maitres, ne se flattât point de faire une révolution. Il peignait un fait, tout d'actualité, non pas dans les dimensions attribuées au „*genre*", mais dans le format de „l'histoire"; il protestait contre la théorie du „beau visible" de David par la recherche du beau expressif, né de l'unité des accords et de l'émotion ressentie, et il employait lui aussi le nu, mais, dans ce cas, pour des raisons vraisemblables. Tout le pathétique qu'il emprunte à Gros se double ici d'une énergie nouvelle. Un grand souffle tragique d'épouvante et de pitié traverse cette scène de détresse au milieu des éléments déchaînés. Une étape nouvelle est ouverte à l'art, qui va palpiter, souffrir, sentir, aimer avec l'humanité et l'humanité de son temps.

Cette toile ne produisit pas au Salon tout l'effet qu'on eût pu attendre et le Directeur des Musées Nationaux, le Comte de Forbin, eut toutes les peines du monde à la faire acquérir et n'y parvint qu'à la mort de l'auteur, pour le prix de 6000 francs.

L'officier de chasseurs à cheval de la garde, chargeant et *le Cuirassier blessé* quittant le feu sont aussi deux toiles populaires de Géricault. Le premier est un portrait. Il fut exposé en 1812, puis en 1814 avec le second. Tous deux avaient été enlevés au bout du pinceau en une douzaine de jours. Ils furent acquis à la vente du roi Louis-Philippe, leur premier acquéreur, le 29 avril 1851, pour la somme de 23.400 francs.



EUGÈNE DELACROIX.

LES FEMMES D'ALGER.

(Musée du Louvre).

CHAPITRE II.

ÉCOLE FRANÇAISE

Première Période. — De 1801 à 1830 (*Suite*).

L'ANNÉE 1824 est exceptionnelle dans l'histoire de la lutte entre Classiques et Romantiques. C'est l'année de la mort de Girodet qui ralliera un instant les élèves de David depuis longtemps désemparés, c'est l'année de la mort de Géricault qui, de son côté, semble laisser sans chef le parti des indépendants. C'est, enfin, la date d'un Salon qui fut le champ de bataille où se régla l'action décisive et où les deux adversaires trouvèrent chacun leurs chefs définitifs.

Du côté romantique Delacroix est conduit à prendre la place de Géricault; du côté classique surgit presque soudainement Ingres.



Jean-Auguste-Dominique Ingres. — Madame de Senonnes.
Musée de Nantes.

Jusqu'à ce jour, en effet, l'ancien élève de David, retiré à Rome ou à Florence, n'avait guère fait parler de lui et les envois qu'il avait adressés antérieurement aux salons, peu goûtés des milieux officiels, n'étaient vraiment appréciés que d'un petit nombre d'artistes, parmi lesquels il faut même signaler Delacroix. Les sujets qu'il choisissait, pris tantôt dans les temps antiques, tantôt et encore assez souvent dans les temps modernes et même dans l'histoire anecdotique, semblaient le désigner plutôt comme un adepte des idées nouvelles que comme un esprit étroitement académique. Il avait déjà produit, à cette date, quelques-uns de ses plus indiscutés chefs-d'œuvre, tel son *Œdipe dévoilant l'énigme*, exécuté à Rome en 1808, simple figure d'envoi du jeune pensionnaire, qui ne fut pas exposée au salon, et ne devint célèbre qu'à l'Exposition Universelle de 1855, où l'on se rendit compte de ce que Ingres avait réalisé. Acquis en 1830 par le duc



Jean-Auguste-Dominique Ingres. — La Source (Musée du Louvre).

d'Orléans, puis passé chez le comte Duchâtel, il fut légué par cet amateur au Louvre. Ce que David avait laissé échapper pour s'être trop préoccupé de la statuaire, ce que quelques-uns de ses élèves avaient cherché en étudiant les peintures des vases grecs, „étrusques" disait-on alors, ce que son rival Regnault tentait vainement en s'appuyant de trop près sur la réalité du modèle, Ingres, mieux préparé, plus sensible surtout, le découvre en regardant la nature avec amour et en étudiant religieusement les maîtres qui l'ont le plus hautement comprise.

Né à Montauban le 29 août 1780, d'un père qui était sculpteur ornemaniste, Jean-Auguste-Dominique Ingres, hésita d'abord dans sa carrière et commença à gagner sa vie avec son violon. Il vint à Paris en 1796, entra bientôt dans l'atelier de David et obtint le grand prix en 1801. Mais en raison des circonstances politiques il ne put se rendre en Italie qu'en 1806. Il s'y établit, d'ailleurs, assez longtemps, tantôt à Rome jusqu'en 1820, tantôt à Florence jusqu'en 1824, dans une situation, à plusieurs reprises, proche de la misère, au cours de laquelle il vivait surtout du prix modique de ces merveilleux portraits au dessin, disputés aujourd'hui par les grandes collections publiques ou privées.

Pénétré de la beauté des antiques, vivant au milieu des fiers naturalistes florentins du XVème siècle, que son maitre avait pressentis seulement,

[illegible]

mais qu'il est le premier à comprendre dans leur genre de force de [illegible] vérité, conduit bientôt vers Raphaël, qui [illegible] par ce culte mélodique de la ligne et des sens à la fois si précieusement [illegible] dans les caractères imprévus de charmante [illegible] qu'elle revêt dans la nature alors que les principes de David tendaient constamment à une correcte et froide symétrie, Ingres est vraiment l'instigateur d'une sorte de renaissance du sens de la beauté plastique.

Il est alors si mal compris des représentants de l'académisme que son dessin fait naître toutes sortes de railleries et justement, dans ce compartiment qu'il va bientôt diriger. On le traite de Gothique, de Chinois, parce qu'il se plaît à admirer nos vieux peintres français des livres d'heures ou encore les miniatures persanes ou indiennes.

La période d'Italie est aussi, pour Ingres, la période de ses plus beaux portraits: de la belle Zélie; de Mme Devauçay, de Granet, et en particulier de cette exquise figure de *Madame de Senonnes*, qui appartient au Musée de Nantes. C'est un ouvrage exécuté entre 1806 et 1810. Tout le charme de l'art d'Ingres dans l'étude de la physionomie humaine est concentré dans ce portrait, où le dessin a traduit avec grandeur et délicatesse ce qui distingue particulièrement ce visage de femme, ce qui le fait propre et interdit de le confondre avec tout autre. Et ce n'est point, certes, par la minutie, par le détail, pas plus que par la recherche d'une correction savante qu'il arrive à ces incomparables résultats, mais par cette intelligence rare du caractère qui désigne à son pinceau les éléments essentiels, les seuls qui méritent d'être retenus et, en même temps, par ce haut esprit de sacrifice qui lui fait dédaigner et rejeter tous les autres comme inutiles à l'expression du modèle. Ingres a aussi retrouvé le procédé de Holbein et de Clouet du „modelé dans le clair" qui, après lui, sera poursuivi par des héritiers bien inattendus, nés dans ce milieu révolutionnaire de l'avenir qu'on appellera l'Impressionisme. Il n'est pas jusqu'à la couleur, dont la localisation franchement voulue n'ait une forte valeur expressive. *L'Odalisque*, qui figure aujourd'hui orgueilleusement au Louvre, est encore une des œuvres d'Ingres qui furent les plus discutées. L'un trouvait qu'elle n'avait „ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief", l'autre qu'elle possédait quelques vertèbres en trop. Cette exquise synthèse de la beauté féminine, „ce sujet gracieux et un peu étrange" ainsi que le maître qualifiait son charme exotique, trouva même à peine un

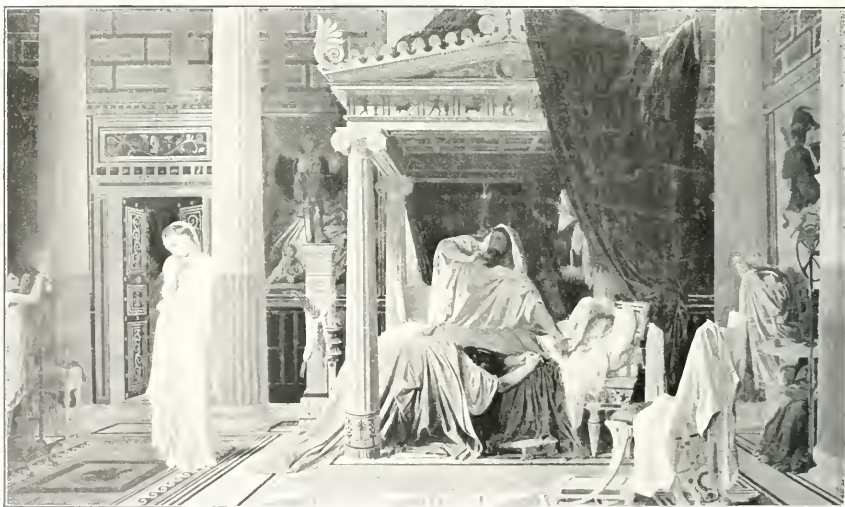


Jean-A[illegible]-Dominique In[illegible]. — [illegible]
(Musée du Louvre).



Jean-Auguste-Dominique Ingres. — L'Odalisque (Musée du Louvre).

acquereur. Elle avait été commandée par la reine Caroline Murat, en 1813, et peinte en 1814. Les circonstances politiques lui firent changer de destination: elle fut acquise par M. de Pourtalès pour le prix de 800 francs. Elle figura au Salon de 1819. Ce sujet oriental montre encore combien Ingres était ouvert à tous les souffles de l'inspiration du moment.



Jean-Auguste-Dominique Ingres. — La Stratonice (Musée Condé, à Chantilly).

C'était donc avec tout ce bagage passé et bien d'autres chefs-d'œuvre que Ingres apparaissait au Salon de 1824 où il exposait *le Vœu de Louis XIII*. Bien qu'il fût alors méconnu des siens, il était loin d'être un jeune homme; il avait alors quarante-cinq ans. Son adversaire, Delacroix, au contraire, n'avait guère, lui, que vingt-six ans. D'une culture plus générale, d'une intelligence plus étendue en dehors de l'horizon des préoccupations professionnelles, d'une vision philosophique plus haute, le jeune romantique pouvait se montrer assez libre pour admirer son vieux rival. Celui-ci, ulcéré peut-être par un trop long oubli, ne put ou ne voulut jamais comprendre les chefs-d'œuvre les moins discutables de Delacroix, qu'il jugeait avec des mots malheureux qu'on doit oublier, et ne désarma jamais devant ce qu'il appelait „la tourbe romantique". C'est le sentiment d'orgueil et peut-être de rancune qui le poussa, dans une bouffée de gloire tardivement venue avec le succès de son tableau, à prendre la tête de la réaction.



Jean-Auguste-Dominique Ingres. — L'Apothéose d'Homère. Musée du Louvre.

Malgré les réminiscences ou, si l'on veut, les transpositions trop évidentes, et d'ailleurs si franchement avouées, de Raphaël, au point qu'Ingres écrit: „Je n'épargne rien pour rendre la chose raphaëlesque et à moi" cette œuvre, vraiment forte, méritait le succès qu'elle eut et les honneurs qu'elle valut à son auteur, nommé, la même année, chevalier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut. Elle avait été commandée par le Ministère de l'Intérieur pour la Cathédrale de Montauban, au prix de 3,000 francs, qui fut, du reste, doublé, en raison du succès du Salon, et commencée, en 1821, à Florence. Ingres s'y mit d'abord avec mécontentement, fâché de ce mélange de réalité et de rêve, dont le contraste, pourtant, le séduira dans son *Apothéose d'Homère* ou dans son portrait de *Chérubini*. Peu à peu il sentit ce qu'il pouvait obtenir de la figure du roi, vivante d'une vie concrète et déterminée, faisant repoussoir à celle de la Vierge, qui soulève d'un charmant geste maternel son enfant divin sur les genoux, tandis que deux anges, aux corps d'adolescents, vêtus de robes blanches, écartent brusquement les courtines qui semblaient la voiler. Ce vœu de Louis XIII est celui que le roi fit à la Vierge de son sceptre et de sa couronne pour qu'il lui fût donné un héritier. *L'Apothéose d'Homère* a aussi son histoire. Elle est celle des principaux chefs-d'œuvre d'Ingres. Elle fut, à l'origine, mal accueillie et ce ne fut qu'à l'exposition de 1855 qu'on en comprit la portée. Exécutée en 1827, en un an, condition expresse de la commande, pour être placée en plafond dans une des salles du Louvre, elle y fut remplacée par une copie due à deux de ses élèves et, après le Salon, accrochée au Luxembourg.

C'est une sorte de reprise de l'idée de l'*École d'Athènes* de Raphaël, qui groupe autour d'Homère, couronné par la Victoire, et au pied de qui sont assises, comme ses filles, l'Iliade et l'Odyssée, tous ceux, savants, artistes, poètes, orateurs, qui, dans tous les temps et dans tous les pays, ont illustré la pensée humaine. Si l'exécution se ressent un peu de la hâte du travail dans les portraits des personnages, les figures allégoriques centrales, par leur grandeur, leur simplicité, leur signification personnelle, pour tout dire leur style, appartiennent à ce que Ingres a réalisé de plus élevé dans la poursuite de son idéal de beauté.

Cette recherche de la beauté dans ce qu'elle peut offrir à la fois de plus rare et de plus pur est encore marquée d'une manière incomparable en deux toiles qui se placent pourtant, chacune, à des époques bien différentes de la vie de l'auteur. L'une est la *Stratonice*, l'autre *la Source*. On connait le sujet de la première. David l'avait déjà traité avant Ingres et d'autres encore. Antiochus, fils de Séleucus Ier, l'un des successeurs d'Alexandre, est devenu follement amoureux de Stratonice, deuxième femme de son père. Appelé à reconnaître la maladie, le médecin Érasistrate en devine la cause en voyant l'émoi extraordinaire du malade lorsque passe, dans la chambre où il est couché, Stratonice, lente et songeuse. Cette „grande miniature historique" comme il l'appelait, donna à Ingres un mal infini et on le comprend en voyant tous les détails auxquels il s'était minutiensement soumis. C'était une commande du duc d'Orléans, en 1834, pour servir de pendant à la *Mort du duc de Guise* de Delaroche. Ingres s'y mit aussitôt et ne termina cette peinture qu'en 1839, „après lui avoir donné jusqu'au dernier moment les soins les plus tendres". Dans cette petite toile où il s'est plu à tracer scrupuleusement un riche intérieur antique, tel que le concevait l'érudition de cette époque, Ingres n'a pas perdu de vue ses personnages et surtout cette délicieuse figure de Stratonice, qui s'avance avec hésitation [illegible] la chambre, la tête appuyée sur sa main, comme si elle se sentait pénétrée par les effluves de ce violent amour.



EUGÈNE DELACROIX. — Massacres de Scio (Musée du Louvre).

Quant à la *Source*, elle fut bien, sans doute, commencée à la fin de son premier séjour en Italie, comme une simple étude, mais elle ne fut reprise qu'en 1853. Ingres avait alors soixante-quinze ans. Cette toile, que le Louvre doit encore à la générosité du comte Duchatel, reste, pourtant, l'expression la plus haute de l'idéal d'Ingres et de l'idéal de beauté qu'aura conçu notre temps.

Comblé d'honneurs jusqu'à ses derniers jours, Ingres mourut à Paris le 14 janvier 1867; il survivait de quatre ans à son glorieux adversaire envers lequel son obstination intolérante ne désarma jamais.



EUGÈNE DELACROIX. — Dante et Virgile (Musée du Louvre).

Eugène Delacroix, en effet, mourut à Paris en 1863, le 13 août. Il était né à Charenton le 26 avril 1798, fils d'un diplomate qui devint préfet et petit-fils d'un général de l'Empire. Ingres était un enfant du peuple; Delacroix, fils de haute bourgeoisie, reçoit une éducation classique complète. Son esprit cultivé est avide de connaissances dans tous les ordres divers de la pensée; il se passionne pour la littérature, essaie lui-même de faire des vers, suit le théatre, adore la musique dont il associe les sensations à celles de son art, mais en grand harmoniste, tandis que Ingres, musicien lui aussi, n'a subi l'influence de la musique que par le côté mélodique. Tempérament septentrional, doué d'une imagination qui est peut-



Eugène Delacroix. — L'Entrée des Croisés à Constantinople (Musée du Louvre).

être la plus ardente qu'on ait connue dans les arts, son cerveau est, en même temps, si ordonné, sa raison si disciplinée, son jugement si clairvoyant qu'il a écrit des pages de critique de premier ordre. Il avait connu Géricault à l'atelier Guérin, où se rencontrèrent, nous l'avons dit, les principaux adeptes des idées nouvelles. Il fut un peu son élève et surtout son ami. Les circonstances allaient l'appeler à lui succéder.

Son premier envoi au Salon date de 1822. „*Dante et Virgile*" conduits par Phlégias, traversent le lac qui entoure les murailles de la ville infernale de Dité. Des coupables s'attachent à la barque et s'efforcent d'y entrer. Dante reconnait parmi eux des florentins". Tel est le libellé exact du titre inscrit au livret de ce salon. Le sujet, à lui seul, était une

d[illegible]n de romantisme. Cette toile grandiose, par son dessin tourmenté, par l'éloquence véhémente de ses harmonies colorées, par je ne sais quelle puissance communicative qui gagne entièrement le spectateur, eut aussitôt un succès immense. Elle était le prolongement du pathétique inauguré par les *Pestiférés de Jaffa* et continué par le *Radeau de la Méduse*, avec une chaleur et une hauteur poétique nouvelles. L'œuvre enthousiasma le public et la critique et elle fut achetée pour le Musée du Luxembourg au prix de 1200 francs.

C'est que, pas plus que pour les débuts de Gros ou de Géricault, on n'avait deviné ce qu'annonçait cette première toile et ce que promettait ce commençant. On ne tarda pas à



Eugène Delacroix. — La Barricade (Musée du Louvre).

ouvrir les yeux. Les idées romantiques, cependant, avaient fait du chemin, soit dans les lettres, soit dans les arts et lorsque, au salon de 1824, Delacroix exposa les *Massacres de Scio*, le gouvernement, qui venait de décorer Ingres, se rendit acquéreur de cette admirable et émouvante peinture, pour le Luxembourg et au prix de 6.000 francs.

C'était la toile que le romantisme opposait au *Vœu de Louis XIII*. Les événements de Grèce remuaient toutes les consciences, ardentes, surtout dans un pays sans cesse en ébullition pour les idées de liberté. L'imagination de Delacroix en fut fortement secouée et en produisit plusieurs chefs-d'œuvre.

Cette puissance d'évocation d'un pays qu'il ne connaissait pas, de scènes doulou-

reuses qu'il n'avait point vues, ou l'éclat du ciel, la richesse et le pittoresque des costumes, la beauté des êtres, le piquant de cette singularité exotique, et, comme l'écrivait Théophile Gautier, l'un des participants de ces grandes luttes, « ce dessin nerveux et convulsif, cette couleur violente, cette furie de brosse qui soulevaient l'indignation des classiques, enthousiasmaient les jeunes peintres par leur hardiesse étrange et leur nouveauté, que rien ne faisait pressentir ». On raconte que, ce tableau étant achevé et porté au Louvre, Delacroix aperçut les envois de Constable, qu'on venait d'apporter. Il fut tellement frappé de la puissance de leur technique si audacieuse et si fière qu'il obtint de faire descendre son tableau et d'y retoucher.



Eugène Delacroix. — Héliodore chassé du Temple.
Chapelle des Saints-Anges à l'Église Saint-Sulpice.

Lorsque, au Salon de 1831, apparut le tableau de la *Barricade* (le titre exact était : *le 28 juillet 1830*) la cause romantique était gagnée. Les événements politiques avaient aidé à la victoire. Delacroix, comme la plupart des artistes, vibra à ce souffle de liberté que Auguste Barbier avait fait passer dans ses *Ïambes*. On en retrouve comme un écho dans la *Barricade*. Delacroix inaugurait ici une manière nouvelle. Il sortait du monde de son imagination, peuplée des songes des poètes, des historiens et des romanciers, pour s'attaquer, à son tour, à un grand tableau de réalité et même d'actualité, avec toutes les difficultés que paraissait soulever l'emploi du costume moderne. Gros, en pareil cas, s'était toujours tiré d'affaire avec les uniformes, Géricault avec le nu ou le demi-nu de ses naufragés. Delacroix aborda et résolut hardiment ce problème pittoresque, que Courbet et ses successeurs, Manet et Fantin-Latour, entre autres, résoudront définitivement plus tard, en dissipant le préjugé d'après lequel le costume de nos jours n'était acceptable en art que dans le portrait. Le brave Etienne Arago, plus tard maire de Paris, qui devait mourir à 90 ans conservateur du Musée du Luxembourg, et qui ne manquait jamais l'occasion d'un coup de feu sur un tas de pavés, démontre victorieusement, dans cette toile, avec sa redingote et son chapeau haut-de-forme, que ces prétendues difficultés ne provenaient guère que de la pusillanimité des artistes. L'État acquit également cette toile pour le Luxembourg, d'où elle est allée au Louvre avec les précédentes.

Les *Massacres de Scio* montrent combien Delacroix était sensible à la poésie exotique

de la civilisation orientale qui grisait alors toutes les imaginations des écrivains et des artistes, à quelque camp qu'ils appartinssent. Nous avons vu que Ingres avait, lui aussi, sacrifié à ce culte. On juge de ce que put être pour lui le voyage qu'il effectua en 1833 au Maroc, voyage de quelques mois qui remplit toute sa vie de chefs-d'œuvre. Son imagination fut vivement ébranlée par ce qu'il appelait „ce sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et vous assassine de sa réalité". Les *femmes d'Alger*, nonchalantes dans leur intérieur bariolé de faïences et de tapis, au milieu de cette harmonie singulière de verts, de blancs et d'orangés, est une des plus calmes et des plus exquises orchestrations dues au pinceau de ce grand musicien de la couleur. Ce tableau, exposé au Salon de 1834, fut acquis par l'Etat au prix, fort médiocre, étant donnée la réputation de Delacroix à cette époque, de 3.000 francs, pour le Luxembourg. Mais, comme compensation, on lui donnait la commande de *l'Entrée des Croisés à Constantinople*.



Eugène Delacroix. — Jacob luttant avec l'Ange (Chapelle des Saints-Anges à l'Eglise Saint-Sulpice).

Cette toile devait lui fournir une occasion exceptionnelle de traduire le grand rêve de poésie orientale qui ne cessait de se déverser en toutes sortes de menues compositions. Delacroix n'a pas eu besoin d'aller jusqu'à Constantinople, ce Stamboul qui faisait déjà l'enchantement de Théophile Gautier, pour voir avec les yeux du dedans cette magnificence d'une nature privilégiée. Est-il, dans toute la peinture vénitienne, une composition d'un pittoresque aussi saisissant, aussi impressionnant par l'imprévu de l'arabesque des silhouettes et la richesse intense de la couleur et qui vous frappe comme si l'on contemplait, tout d'un coup, avec les yeux de la tête, cet admirable et émouvant spectacle ?

Le comte Baudouin fait son entrée sur un cheval qui hennit en reniflant l'odeur des cadavres; il est suivi de quelques cavaliers, casqués et armés comme lui, la lance droite aux oriflammes agités, tous vêtus d'acier, d'or ou d'étoffes à la fois somptueuses et barbares. Leur silhouette singulière se découpe à contre-jour sur le fond magique de la Corne d'or, avec ses coupoles blanches, ses collines bleues, sa mer étincelante et son ciel brouillé par toutes les fumées des incendies. A leurs pieds, sous les portiques, se pressent des vieillards, des enfants, des femmes demi-nues, poursuivis par les sauvages guerriers, qui agonisent au milieu des trésors éparpillés sur le sol ou implorent la pitié des vainqueurs.

L'entrée des Croisés est une des plus extraordinaires évocations de la peinture moderne

et, peut-être, bien que sa carrière abonde en chefs-d'œuvre, la toile qu'on peut appeler la maîtresse-œuvre de Delacroix.

Ce tableau, signé et daté de 1840, avait été commandé pour le Musée de Versailles avec la *Bataille de Taillebourg*, qui est restée dans ce Musée. L'importance de cette composition dans l'histoire de notre École apparut telle qu'on la porta au Louvre et qu'elle fut remplacée à Versailles par une copie.

Delacroix a exécuté pour nos édifices publics, un assez grand nombre de peintures murales : à l'Hôtel de Ville, par exemple, où elles ont péri dans l'incendie de cet édifice ;



Eugène Delacroix. — L'Éducation d'Achille (Bibliothèque de la Chambre des Députés).

au Palais du Luxembourg et au Palais-Bourbon, notamment dans la Bibliothèque de la Chambre des Députés. *L'éducation d'Achille* occupe le deuxième pendentif de la première coupole de ce magnifique ensemble. C'est un des morceaux auxquels Delacroix attachait le plus de prix. On connaît le plafond célèbre de la Galerie d'Apollon, au Louvre, mais on connaît moins la décoration de la Chapelle des Saints Anges, à l'Église Saint-Sulpice, qui est assurément, une des plus belles conceptions de ce genre pittoresque. Elle avait été commandée en 1849, mais, tout en y pensant, Delacroix ne se mit guère à l'ouvrage qu'en 1853 et ce n'est même que de 1857 à 1861, après maintes interruptions dues à son état de santé qui s'accommodait mal de la fraîcheur du local, que le maître y travailla régulièrement.

L'un des panneaux, à gauche, représente *Jacob luttant avec l'Ange*. La scène se passe dans un large paysage occupé presque entièrement par le développement d'un chêne magnifique, qui semble symboliser la puissance d'Israël. Elle offre une impression singulièrement émouvante d'irréel et de nature. L'énergie de Jacob et la noblesse simple, la force calme de l'Ange forment un contraste saisissant, en même temps que la solennité de cette lutte qui va consacrer le père des douze tribus du peuple élu, est accusée par la splendeur du décor.

C'est un autre décor, aussi splendide, mais un décor d'architecture, qui forme le théâtre de la scène qui occupe le panneau de droite de cette chapelle : *Héliodore chassé du Temple*. Nous sommes, car il semble toujours qu'on y est vraiment, devant le vestibule du Temple,



SIGALON (XAVIER). — La Courtisane (Musée du Louvre).

tel qu'une imagination comme celle de Delacroix pouvait le concevoir, coupé, au milieu, de hautes colonnes qui portent la cage d'un vaste et majestueux degré. Des fidèles, des femmes, des lévites, entourent le grand prêtre Onias, sur le palier supérieur, tous saisis de stupeur et d'admiration devant le miracle qui s'accomplit, en bas, sous leurs yeux. Car le lieutenant de Séleucus Philopator, Héliodore, pour avoir voulu s'emparer des richesses du Temple, est frappé par les verges d'airain d'une troupe d'anges volants, descendus du ciel, et son corps est foulé par les sabots d'un beau cheval gris de fer, portant sur ses reins le plus noble et le plus charmant cavalier, cuirassé et casqué d'or, qui s'avance, sceptre en main, avec toute la grâce, toute la jeunesse et toute la majesté céleste du roi des archanges. Consacré désormais

depuis l'Exposition Universelle de 1855, où il apparut dans toute sa puissance et sa gloire, Delacroix était enfin accepté par l'Institut en 1857. Il mourut le 13 août 1863.

Ce fameux camp des romantiques qui marchait, en 1824, à la victoire derrière la bannière de Delacroix, comprenait l'armée la plus diverse, la plus hétéroclite. Du reste, la bataille gagnée, chacun reprit sa voie et l'on verra bientôt quelques-uns de ceux qui étaient au premier rang des révolutionnaires faire leur entrée à l'Institut, comme H. Vernet ou Paul Delaroche. Celui-ci même évoluera peu à peu par de tels compromis qu'il devint, par son atelier, l'héritier de l'enseignement d'Ingres. A cette heure, il y avait le pauvre Sigalon (Xavier), né à Uzès en 1788, qui avait étudié à Nîmes et près d'un élève de David, connu



Horace Vernet. — Mazeppa aux Loups (Musée d'Avignon).

surtout pour avoir fait partie du petit cercle des *Primitifs*, Monrose, et qui était venu à Paris avec quelques économies. Il se distingua par son tableau de la *Courtisane*, acquis au prix de 2000 fr. pour le Luxembourg et placé aujourd'hui au Louvre, puis par la *Locuste*, du Musée de Nîmes, qui eut un énorme succès au Salon de 1824. Il végéta longtemps dans la misère, et comme il commençait à se tirer d'embarras par ses copies de la Chapelle Sixtine, de Michel-Ange, qui décorent la Chapelle de l'École des Beaux-Arts de Paris, il mourut du choléra en 1837, à Rome, où il allait continuer ses travaux.

Horace Vernet (né à Paris en 1789) fils de Carle, et petit-fils de Joseph, eut une carrière autrement heureuse. Il avait reçu une médiocre éducation classique, mais, dès l'enfance, dans l'atelier paternel, il passait son temps à dessinailler des soldats. Tout jeune,

il gagnait déjà sa vie avec des vignettes ou des dessins de mode. Mais il vivait surtout au milieu de militaires et, bien qu'il eût été exempté du service, il aimait à en prendre les airs. Il donna d'abord dans le romantisme, s'inspira de Walter Scott et de Lord Byron, et son *Mazeppa*, peint en 1825, est peut-être une des meilleures toiles de ce genre.

Sa fécondité était inépuisable et il a touché à tous les sujets, mais c'est surtout par le troupier, et le troupier d'Afrique au moment de la campagne d'Algérie, que sa popularité est devenue universelle. Le Musée de Versailles, où ses ouvrages abondent, comprend deux salles presque entièrement réservées à cette période de l'artiste. Les divers tableaux du *Siège de Constantine*, et surtout l'immense toile de la *Prise de la Smala*, exposée au Salon de 1845 et qui mesure 21 mètres 39 de largeur, en sont les morceaux les plus célèbres. Cette dernière composition, une des plus vastes qui aient été peintes, montre avec toutes ses qualités et tous ses défauts, l'esprit pittoresque de l'artiste, abondant, plein de verve et d'entrain, mais d'un esprit anecdotique, terre à terre et superficiel. Dans cette suite, plus ou moins habilement bien reliée, d'incidents parfois vaudevillesques, il en est d'un piquant facile mais assez heureux comme celui des femmes du Chérif essayant de se sauver dans leur palanquins. Horace Vernet eut tous les honneurs, et même d'assez inattendus pour son talent, comme celui de Directeur de l'Académie de France à Rome. Ce bon romantique était d'ailleurs de l'Institut dès 1826. Il mourut à Paris en 1863, le 17 janvier.



Horace Vernet. — Les Palanquins, détail de la prise de la Smalah (Musée de Versailles).

Léon Cogniet est né à Paris en 1794 et mourut dans la même ville en 1880. Il a laissé un nom surtout par son enseignement qui a formé d'innombrables élèves.

Prix de Rome en 1817, chevalier de la Légion d'honneur en 1823, ses débuts furent tout à fait ceux d'un peintre classique. Il s'enrôla bientôt dans la phalange plus vivante des indépendants et exposa, en 1824, un épisode du *Massacre des Innocents* qui eut un vif succès; plus tard, en 1845, *le Tintoret peignant sa fille morte* mit le comble à sa célébrité.

Il a peint de nombreux tableaux pour le Musée de Versailles et notamment le *Départ de la garde nationale en 1792* (Salon de 1836), des décorations au Louvre et à l'Hôtel de Ville, des portraits, des sujets militaires, etc. Comme la plupart des lutteurs de la petite troupe romantique, son tempérament pondéré reprit le dessus après la bataille gagnée, et ses tableaux sérieux, réfléchis, bien composés, sont de sages compromis entre les tendances les plus diverses. *Bailly proclamé maire de Paris*, qui appartient aux collections municipales du Petit-Palais, est un des meilleurs spécimens de son talent.

Le même caractère incertain marquera l'œuvre de deux autres combattants de la même époque, Ary Scheffer et Paul Delaroche. Ils durent peut être même leur vogue à cet esprit de juste milieu impropre, sans doute, à la création des chefs-d'œuvre, mais plus de nature à plaire à la foule qui est heureuse d'y trouver ses goûts de conservatisme et ses demi-hardiesses pusillanimes. Ary Scheffer est né en 1795, à Dordrecht, en Hollande, où un Musée est consacré à son œuvre et où sa mémoire est gardée par un monument. Mais il s'établit en France avec son frère Henry, qui a laissé aussi une certaine réputation comme peintre. Les parents, d'ailleurs, le père et la mère, cultivaient les arts. Ary débuta comme un



Léon Cogniet. — Bailly proclamé Maire de Paris (Musée de la Ville de Paris).

petit prodige, car, dès l'âge de douze ans, il exposa à Amsterdam un tableau d'histoire. La famille vint à Paris, lors de la réunion de la Hollande à la France : Ary avait alors quinze ans. Il étudia à l'atelier de Guérin où il connut les principaux membres du futur groupe romantique. Il ne se rallia pourtant point tout de suite à ces tendances. Il débuta au Salon de 1812 par des sujets de genre classique, mais peu à peu fut entraîné dans le mouvement et cette période de sa vie se marque par des tableaux qui, soit comme couleur, soit comme sujet se rattachent directement à l'inspiration romantique. Telles sont, par exemple, ses *Femmes Souliotes*, du Salon de 1827, qui furent acquises par l'État pour le Musée du Luxembourg et qu'on voit

aujourd'hui au Louvre. C'est un de ces tableaux suggérés par les événements de Grèce, comme nous en avons vu chez Delacroix. Les jeunes héroïnes grecques, voyant leurs maris défaits par les troupes d'Ali pacha de Janina, prennent la résolution de se précipiter du haut des rochers dans la mer. Mais bientôt cette chaleur, ce mouvement, cette couleur vont disparaître de sa palette; Ary Scheffer tournera son inspiration vers les poètes de l'Allemagne et peut-être trop vers les peintres. Sa peinture s'anémie dans le mysticisme et les rêveries extatiques, un peu troublée aussi par les grandes songeries des saints-simoniens et des fouriéristes, comme il arrivera à mainte autre noble intelligence, à la veille des événements de 1848. Après les sujets empruntés aux héroïnes de Gœthe, Marguerite ou Mignon, ses deux toiles les plus célèbres dans ce nouveau genre, qui se rapprochent tout à fait de l'école des élèves d'Ingres, sont *Dante et Béatrice* et surtout *Augustin et sa mère Monique*, du Salon de 1846, aujourd'hui au Louvre. Ce tableau, sage de dessin et froid de couleur, a, en effet, une certaine grandeur par la simplicité de la composition et je ne sais quel attrait qui provient de l'expression d'un sentiment vraiment éprouvé. Il y a bien des noms encore à citer dans ce petit camp si vivant, si grouillant et si turbulent des romantiques, des noms intéressants à retenir et qu'on est ici dans la nécessité de sacrifier. A côté d'Ary Scheffer, son frère Henry; les frères Devéria, Achille et Eugène, le premier connu surtout par ses lithographies et ses dessins; le second, élève de Girodet, qu'on aurait peut-être oublié comme peintre si le Louvre ne conservait sa *Naissance de Henri IV*. Puis Louis Boulanger, cher à Victor Hugo, volontiers porté vers le fantastique, les trois frères Johannot et surtout les deux derniers, Alfred et Tony, devenus célèbres comme illustrateurs. Tony s'est fait aussi une petite place comme peintre et sa *Mort de Duguesclin* a été revue avec plaisir à l'Exposition Universelle de 1900. Il y avait encore Charlet, dessinateur populaire des vieux grenadiers de la Garde, peintre superbe à ses heures comme dans sa *Retraite de Russie*, du Musée de Lyon. Il y avait enfin le petit Poterlet, qui faisait de si charmantes pochades d'après les vieux maîtres de Flandres et de Hollande et qu'estimait fort Delacroix. Mais les seconds grands rôles, après le jeune et ardent chef du romantisme, étaient tenus par Paul Delaroche et Jean Gigoux.



ARY SCHEFFER. — Augustin et sa mère Monique (Musée du Louvre).

PAUL DELAROCHE (ou, pour être plus exact selon son état civil, Hippolyte, dit Paul) est né à Paris le 6 juillet 1797. Il était fils d'un expert en tableaux très connu et fut élevé avec tous les avantages de l'éducation bourgeoise d'un milieu fortuné. Son frère aîné avait, lui aussi, commencé par la peinture et Paul ne fut autorisé par son père à l'aborder à son



PAUL DELAROCHE. — La Mort d'Élisabeth d'Angleterre (Musée du Louvre).

tour que lorsque l'aîné y renonça. Il avait débuté par le paysage et concourut même pour le grand prix spécial attribué au paysage historique, concours dans lequel il fut battu par Michallon. Il passa ensuite chez Gros où il se mit à étudier la figure et où il fut en contact

que les principaux artistes qui allaient figurer dans le groupe romantique: les Carter, les Bonington, les Roqueplan, les Bellanger, etc.

Delaroche exposa pour la première fois en 1822. Il reçut, à cette occasion, les conseils de Gericault, puis subit bientôt l'influence du jeune maitre dont l'aube commençait à rayonner si vivement et allait guider de sa clarté fulgurante tout le mouvement nouveau: Eugène Delacroix. Son premier succès date de cette fameuse année 1824, si glorieuse pour le romantisme, avec une *Jeanne d'Arc* et un *Saint Vincent de Paul*, dans lesquels il montrait déjà, en face des belles folies de son chef ou des froideurs académiques des partisans du groupe opposé, ces qualités de mesure, d'ordre, de sagesse, qui firent sa réputation près de cette haute



Paul Delaroche. — Les Enfants d'Edouard (Musee du Louvre).

bourgeoisie que le roi bourgeois lui-même appelait le parti du „Juste-milieu". Le „Juste milieu" c'est là, en effet, le caractère de cet art ingénieux, savant, discret, qui ne s'aventure jamais trop loin dans l'histoire ou dans le drame, là s'attachant à l'épisode piquant, se cantonnant dans les intimités de l'anecdote, ici redoutant la violence des conflits armés ou des effusions de sang, se tenant toujours, comme au théâtre, en deçà ou au delà du moment critique; combinant, enfin, prudemment le dessin d'Ingres avec la couleur de Delacroix, soignant le détail et le pittoresque. Il devint rapidement célèbre, dès 1830, avec la révolution qui amenait l'avènement de la bourgeoisie; il en fut le peintre privilégié. Chevalier de la Legion d'honneur en 1828, Delaroche était élu membre de l'Institut en 1832 et était nommé

professeur à l'École des Beaux-Arts en 1833. Il s'était marié à Rome en 1835 avec la fille unique d'Horace Vernet, qui mourut en 1845. Delaroche mourut, lui-même, le 4 novembre 1856.

Paul Delaroche a produit un grand nombre d'ouvrages : sujets historiques, sujets religieux, — principalement à la fin de sa vie — quelques décorations, et surtout la grande décoration de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, rendue célèbre par la gravure d'Henriquel-Dupont. Il a laissé aussi quelques bons portraits, tels ceux de Guizot, de M. de Salvandy, de M. de Rémusat, de F. Delessert, d'Émile Pereire, de Thiers, de M. de Pastoret. Suivant le goût du temps, éveillé par les romans de Walter Scott et par l'orientation politique de la bourgeoisie française, tournée vers l'Angleterre parlementaire, Delaroche choisit volontiers ses sujets dans l'histoire de ce pays. C'est tantôt la *Mort d'Elisabeth*, tantôt celle du petit roi Edouard V et de son frère le duc d'York ; tantôt Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier et contemplant son ennemi défunt ; Jane Grey ; Strafford conduit au supplice, etc. Mais les sombres tragédies de ces périodes troublées ne lui inspirent point de ces œuvres palpitantes et passionnées comme les concevait Delacroix ; il en fait des spectacles de sentiment, où l'horreur est toujours exclue, et où la raison s'associe toujours à l'émotion.



Jean-François Gigoux. — Portrait de Charles Louandre (Musée du Louvre).

La *Mort d'Elisabeth d'Angleterre*, exposée en 1827, qui appartient au Louvre, n'est pas assurément, au point de vue de la compréhension du sujet, un de ses meilleurs ouvrages ; mais c'est l'un de ceux qui lui valurent, à l'origine, le plus de succès par les qualités qu'il révélait et aussi par des défauts qui étaient faits pour flatter le mauvais goût public. Le drame qui se joue par la mort de cette vieille reine, intelligente mais égoïste, insensible et méchante, avide de pouvoir et insatiable de vie, est tout perdu dans l'avalanche des velours, des brocarts, des satins, des tentures, des coussins et des somptueux costumes, dans lesquels le peintre essayait sa virtuosité naissante. Mais Delaroche s'était vite ressaisi et arrêté sur la pente dangereuse de ce dilettantisme facile, il revient à une manière plus sobre, plus grave, plus expressive, plus conforme à son tempérament pittoresque et à son naturel moral. Les *Enfants d'Edouard*, exposés en 1831, qui furent placés au Luxembourg, puis au Louvre, caractérisent tout à fait cette manière qui est bien sa manière propre. On connaît le sujet de ce petit drame que son pinceau a rendu si touchant et qui fut repris sur le théâtre, deux ans après, en 1833, par la tragédie de Casimir Delavigne. On se plaisait, d'ailleurs, à trouver des analogies entre le talent du peintre et celui de l'auteur dramatique. Les deux malheureux fils d'Edouard IV, le jeune roi Edouard V,

de treize ans, et son frère le duc d'York, ont été enfermés à la Tour de Londres par ordre de Richard de Gloucester, qui usurpa le trône sous le nom de Richard III. Assis sur le bord du lit, enlacés l'un à l'autre, dans la terreur de la solitude et le pressentiment de leur triste sort, ils lèvent la tête du saint livre dans lequel ils puisent de pieuses consolations, en entendant le bruit sourd, derrière la porte, du pas des assassins envoyés pour les égorger. Cette petite scène muette, d'une éloquence si simple dans sa mimique sobre, le choix discret des accessoires, toujours rendus avec un accent voulu de vérité réaliste, l'idée ingénieuse du petit chien qui se se précipite vers la porte et annonce ainsi la venue des sombres valets de l'usurpateur, tout cela resta dans le souvenir du public et assura à l'auteur une popularité qui dure encore.

Jean-François Gigoux est né à Besançon le 8 janvier 1806. Son père était médecin vétérinaire et le destinait à la même profession. Mais sa vocation pour le dessin s'était



Louis-Léopold Boilly. — L'Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries (Musée du Louvre).

manifestée de bonne heure à l'Académie de Besançon où il étudiait et avait été encouragée par le succès que lui valurent quelques premiers portraits exécutés à ce moment dans sa ville natale. Il obtint enfin de se rendre à Paris, où il entra à l'École des Beaux-Arts en 1828. Il débuta d'abord par des lithographies commerciales, puis par des illustrations, comme celles du *Gil Blas*, qui sont demeurées célèbres. Il exposa pour la première fois, au Salon de 1831, des lithographies et des dessins. En 1833 parut le portrait du général polonais *Dwernicki*, que le Luxembourg a cédé au Louvre, image expressive et vivante dans laquelle le jeune peintre montrait la vaillance et la souplesse d'une technique nerveuse, fluide et colorée, comparable aux plus beaux morceaux de l'École anglaise. En 1835, il exposa sa *Mort de Léonard de Vinci*, aujourd'hui au Musée de Besançon, qui confirma sa réputation comme peintre. En 1836, il envoyait au Salon le portrait de *Charles Fourier*, fondateur du Phalanstère, que MM. V. Considérant et Juste Muiron, disciples du philosophe socialiste, offrirent au Musée du Luxembourg qui l'a, récemment, cédé au Louvre.

Fourier était un compatriote de Gigoux. Il mourut le 9 novembre 1835 à soixante-trois ans. Le portrait ayant figuré au Salon de 1836, on peut se demander s'il a été exécuté d'après nature, avant cette date, ou si c'est une composition ultérieure à la mort du fondateur du Phalanstère et commandée par ses disciples. Il est, pourtant, vraisemblable que Gigoux connut Fourier. Les artistes, d'ailleurs, étaient assez pénétrés par ce mouvement utopiste d'idées nouvelles, qui s'alliait avec les idées prises dans leur millieu démocratique originel et leurs espérances professionnelles. Saint-Simon, Fourier et Auguste Comte eurent des adeptes parmi les peintres, les sculpteurs et même les musiciens et, de plus, il y eut, nous le verrons en une autre occasion, un essai d'art phalanstérien. Quoi qu'il en soit, la peinture de Gigoux ne



Martin Drolling. — Intérieur de Cuisine (Musée du Louvre).

sent pas l'ouvrage fait après coup avec des documents. Le philosophe, assis de trois quarts sur un rocher, en pleine lumière sur un fond de ciel orageux, la tête, austère et songeuse, émergeant du haut jabot blanc, est une noble image pleine de grandeur et de vérité.

Un des principaux éléments de réaction contre l'absolutisme des dogmes classiques et contre l'étude abusive et mal comprise de l'antiquité fut l'influence des idées septentrionales, répandues, soit par les manifestations des lettres, soit par celles des arts. On était revenu vers Rembrandt et vers Rubens comme on allait vers Shakespeare, vers Gœthe, vers Lord Byron et Walter Scott. Au point de vue des habitudes de l'observation et de la technique, la fréquentation des Musées contribua beaucoup à cette orientation nouvelle vers les flamands

et les hollandais. Le Luxembourg, entre autres, par les chefs-d'œuvre recueillis durant le règne précédent, fut la véritable école de tout le monde de petits-maitres qu'on voit se remuer, dès le début du nouveau siècle, à l'ombre des guerriers casqués de David. On les voit jusque dans son atelier et, il faut l'avouer en faveur du libéralisme de sa pensée, encouragés par lui dans leur voie plus intime et plus humaine. Ils procèdent, de leur côté, par un travail lent et sûr, au mouvement d'émancipation de l'art, et le préparent à son nouveau rôle de traducteur de la vie contemporaine. Aussi les Teniers, les Metsu, les Mieris, les Pieter de Hooghe, les Van Ostade furent-ils les guides de ces premiers peintres de genre, peintres de mœurs ou d'intérieurs, qui, sans se préoccuper des vastes élucubrations héroïques ou lyriques du classicisme et du romantisme, dirent tout bonnement, à l'imitation des braves petits flamands ou



François-Marius Granet. — Intérieur d'une Salle d'Asile (Musée d'Aix-en-Provence).

hollandais, les simples actes de la vie de tous les jours et créèrent, de cette façon, le courant qui, en grossissant, deviendra la principale source d'inspiration de l'art moderne.

Parmi ces petits hollandais de France, le plus en vue à coup sûr, et sans doute le plus plaisant, est Louis-Léopold Boilly. Il naquit à la Bassée, près de Lille, le 5 juillet 1761 et mourut à Paris le 5 janvier 1845, c'est-à-dire à quatre-vingt-quatre ans, tenant toujours sa palette en mains. Son père était sculpteur sur bois. Elevé dans ce milieu modeste de petite bourgeoisie, Boilly resta le peintre des petits milieux bourgeois. Il se forma tout seul, près de son père, sans maitres et débuta en faisant des portraits, dès l'âge même de douze à treize ans. En 1774, il alla à Douai où il exécuta quelques travaux chez le prieur des Augustins, et, trois ans plus tard, à Arras, appelé par M. de Couzié, évêque de cette ville, où il resta deux ans, y exécutant plus de trois cents portraits, qu'il enlevait chacun en deux heures. Vers 1787, il s'établit à Paris; il obtint au concours divers prix, entre autres une première

medaille au Salon de 1804. il fut fait chevalier de la Legion d'honneur en 1833. On porte à cinq mille le nombre de ses portraits. Celui de ses tableaux de genre est egalement considerable. Il a peint, d'un petit pinceau vif, alerte, abondant et facile, un peu trop parfois sans doute, les gros et menus incidents de la vie quotidienne au milieu de ces grandes epoques troublées de la Révolution et de l'Empire. Il est le spectateur aimable, amusé, un peu superficiel, des scènes de la rue, des jardins, des lieux publics, dans lesquels grouillent ses petits personnages au visage enfantin et pouponnier. *L'Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries*, qui appartient au Musée du Louvre, est, assurement, un de ses meilleurs tableaux, tant par l'heureux arrangement de la composition, le paysage piquant de vieilles batisses formant décor, que par les jolies petites scènes spirituelles, sentimentales et pittoresques auxquelles donne lieu cet événement, qui comptait du temps de nos pères: chevaux detelés, bagages que l'on descend, effusions, embrassades, à travers les chiens qui aboient et les poules qui



Victor Schnetz. — Vœu à la Madone (Musée du Louvre).

criaillent. Executé en 1803, il a eté exposé au Salon de 1804 et c'est lui qui valut sa première médaille à Boilly. Le roi Louis-Philippe l'acheta, en 1845, des héritiers du peintre qui l'avait conservé jusqu'à sa mort. Il fut payé 2000 francs.

Parmi ces hollandais de la première heure, il en est deux autres qui meritent une place à part dans l'histoire de ce temps: l'un est Drölling, l'autre Granet. Le premier est encore un homme du Nord. MARTIN DRÖLLING est né, en effet, à Oberbergheim, près de Colmar, en 1752; il est mort à Paris en 1817. Ses ouvrages sont assez rares et ils se rapprochent de très près des anciens hollandais, qu'ils arrivent, parfois, presque à pasticher tels ces petits sujets encadrés dans la fenêtre chère aux Gerard Dou, aux Metsu et aux Mieris. Son art est un art d'imitation pure, mais comme il est fait de simplicité, de sincerité, de fidelité emue! L'*Intérieur de Cuisine*, du Musée du Louvre, en est un charmant exemplaire, digne des maîtres qu'il rappelle. C'est un des derniers ouvrages de l'artiste. Executé en 1815, il fut exposé en 1817, date de la mort de Drolling et acquis, la même année, à son fils pour la somme de 4000 francs.

Quant à François-Marius Granet, c'est un homme du Midi, car il est né à Aix-en-Provence le 17 décembre 1775, et il est venu y mourir en 1849, le 21 novembre. Mais, de bonne heure, il avait été porté à aimer les sujets d'intimité, grâce à quelques estampes d'après Téniers, qui lui avaient été prêtées dans son enfance, qu'il se plut à copier et dans lesquelles il avait trouvé, disait-il, „la manière d'apercevoir la nature". Fils d'un maître maçon, qui le plaça à l'école du paysagiste Constantin, il travailla d'abord comme peintre en bâtiments dans l'Arsenal de Toulon. Revenu ensuite à Aix, il s'y lia d'une étroite amitié avec le comte de Forbin, qui devint plus tard directeur des Musées Nationaux. Il vint à Paris avec celui-ci et, grâce à son intervention, entra dans l'atelier de David. Le maître ne découragea point Granet dans sa voie, déjà toute tracée. Bien au contraire et il appréciait particulièrement ses qualités de clair-obscur et de couleur. En 1802, il partit pour Rome et il y fit un séjour de dix-sept ans, puisqu'il ne rentra à Paris qu'en 1819. Les tableaux



Léopold Robert. — L'Arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins (Musée du Louvre).

qu'il exécuta dans les milieux populaires et pittoresques de l'Italie lui valurent un succès considérable et commencèrent la vogue de ces sujets de paysanneries romaines, qui dura si longtemps dans notre école. Granet retourna à Rome à plusieurs reprises, ne pouvant se détacher du charme de la Ville Eternelle. Après la Révolution de 1848, il se retira à Aix, et c'est là qu'il mourut, laissant à sa ville natale sa fortune et ses tableaux.

C'est justement à cette collection qu'appartient cet *Intérieur d'école*, dont le clair-obscur paisible, l'intimité recueillie font songer aux meilleurs ouvrages de Pieter de Hooghe.

Décoré en 1819, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, conservateur des tableaux du Louvre en 1826, membre de l'Institut en 1830, Granet a exercé une réelle influence sur son temps, soit dans la peinture dite „de genre", soit dans celle de genre historique, soit sur la „peinture d'intérieurs", qui deviendra plus tard la peinture de la vie moderne. A ces divers titres, il a précédé Robert Fleury, Meissonier et Bonvin.

Granet a été également l'initiateur de deux peintres qui sortaient comme lui de l'atelier de David, que les deux camps opposés se disputèrent et dont le rôle, un peu trop méconnu aujourd'hui, a été singulièrement utile à la formation de notre école dans sa voie toute moderne. N'ont-ils pas été, en effet, les précurseurs de Millet et de Jules Breton et de tous les peintres de la vie rurale et populaire, qu'ils firent accepter alors sous couleur d'exotisme ? Ce sont Victor Schnetz et Léopold Robert.

Tous deux étaient intimement liés, dès l'atelier de David où ils se rencontrèrent ; ils étaient même jusqu'à un certain point compatriotes. VICTOR SCHNETZ, plus âgé de sept ans que son camarade, était né à Versailles le 14 avril 1787, mais il était d'origine suisse ; il mourut à Paris le 16 mars 1870. Schnetz, après quelques succès aux salons, où il obtint une première médaille en 1819, avec des scènes de genre et des sujets religieux, partit pour Rome,



LÉOPOLD ROBERT. — Le Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc (Musée du Louvre).

où il connut Granet. Celui-ci l'encouragea, ainsi que son camarade qui était venu le rejoindre, à peindre la vie populaire de l'Italie, qui l'avait lui-même si profondément passionné. Schnetz suivit ses traces et s'attacha à la grande Cité antique et catholique, où il devait revenir plus tard deux fois, de 1840 à 1847 et de 1852 à 1866, comme directeur de l'Académie de France. Il se fit une spécialité de manière italienne en grandissant ces sujets populaires au format de l'histoire et en s'efforçant de leur donner le caractère et le style que l'on était habitué à réserver aux sujets prétendus nobles. Sa *Diseuse de bonne aventure* assura son succès au Salon de 1824. Dès lors, pendant des années, il se livra à l'étude des mœurs des *contadini* et des brigands de la campagne de Rome et de Naples, dont le *Vœu à la Madone* du Musée du Louvre, exposé au Salon de 1831 et placé ensuite au Luxembourg, donne une juste et forte idée, avec ses figures nettement écrites dans une forme peut-être trop correcte et ses colorations chaudes, mais un peu monotones.

Léopold Robert, lui, était né à la Chaux-de-Fonds le 13 mai 1794. Il était fils d'un horloger et avait appris le dessin et la gravure près de Charles Girardet. Il suivit son maître à Paris, entra chez David et concourut, comme graveur, pour le grand prix de Rome. Une première fois, il n'obtint que le second; une deuxième fois il fut exclu comme étranger, le comté de Neuchâtel ayant été détaché de la France après le retour des Bourbons. Il put, néanmoins, se rendre à Rome, conduit par un amateur de son pays, qui lui avança les frais du voyage. Il y trouva ses amis Schnetz et Navez, le peintre belge, également élève de David. Encouragé lui aussi par Granet, il peignit les brigands emprisonnés au Château Saint-Ange et s'adonna tout entier à la peinture de ces mœurs, dont il s'efforça de traduire la grandeur primitive et la noblesse ingénue avec le style consacré aux sujets héroïques. Nature profondément sensitive et mélancolique, — il avait eu un frère qui s'était suicidé juste dix ans avant



Alexandre-Gabriel Decamps. — La Sortie de l'École turque (Musée du Louvre, Collection Moreau).

sa propre mort, — il mit fin à ses jours le 20 mars 1835, dévoré par une passion secrète, à laquelle il ne voyait point d'issue, pour la princesse Charlotte, fille aînée du roi Joseph Bonaparte.

En outre des tableaux de genre disant les mœurs, les passions, les joies, les deuils, les espoirs et les angoisses de cette vie demi-sauvage des brigands et des paysans italiens, il avait conçu une sorte de cycle répondant à la fois aux quatre saisons et aux quatre principales races de l'Italie. Le *Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc*, exposé au Salon de 1827, avec un succès considérable et qui fut acquis par le roi pour le Luxembourg au prix de 4000 fr., répondait au printemps et à la province de Naples. *L'Arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins*, exposée d'abord au Capitole, à Rome, puis au Salon de 1831, où elle produisit une grande sensation et fut acquise au prix de 8000 fr. par le roi Louis-Philippe, qui le donna plus tard au Louvre, représentait l'été et le peuple de Rome. Ces deux toiles sont devenues

classiques. Elles ont eu une influence considérable sur la pensée de leur temps, aussi bien au point de vue des idées qu'à celui de l'art. Si démodées, momentanément, qu'elles paraissent et malgré les réserves qu'impose leur technique, elles sont de très précieux documents pour notre histoire.

Si ces deux précédents maîtres se rattachaient indistinctement à l'un ou à l'autre parti, il est, non loin d'eux, un artiste, de beaucoup leur cadet il est vrai, qui se montra aussi indépendant, bien que ses sympathies le portassent plus près du camp romantique. C'est ALEXANDRE-GABRIEL DECAMPS. Né à Paris le 3 mars 1803, il mourut à Fontainebleau, des suites d'une chute de cheval, le 22 août 1860. Il était élève de Bouchot et d'Abel de Pujol, maître classique par excellence. Mais, de bonne heure, il travailla suivant son caprice et



ALEXANDRE-GABRIEL DECAMPS. — [illegible]

devant la nature. Il débuta par nombre de lithographies, sujets de genre ou pièces satiriques, dont certaines sont devenues célèbres. Son premier salon date de 1827, au plein milieu de la bataille romantique, mais il se garda de s'enrégimenter dans aucun camp, même dans celui de ses amis. Ses premiers envois étaient des scènes de la vie des animaux et des aspects de campagne, qui répondaient aux souvenirs, toujours vifs, de son enfance assez sauvage. Entre 1827 et 1830, il entreprit un premier voyage en Orient, d'où il rapporta diverses compositions, notamment sa *Patrouille turque*, un peu caricaturale et fort rembranesque, qui eut un succès énorme près de la jeunesse romantique. On peut dire que Decamps a été le père de l'orientalisme au XIXème siècle. La *Sortie de l'École turque*, que le don généreux de M. Moreau-Nélaton a fait entrer au Louvre, est un des plus libres et des plus charmants échantillons de cette manière. Avec sa bande joyeuse d'enfants qui s'égaille par la cour de

l'école en se bousculant de plaisir dans un vivant rayon de soleil, tandis que, dans l'ombre de la porte ouverte, luisent les lunettes sévères du magister enturbanné.

Mais Decamps ne s'arrêta point à un seul genre. Avec une curiosité ardente et inlassable, il toucha à tous les sujets comme il se préoccupa de tous les raffinements des techniques les plus savantes. Il a traité l'antiquité païenne et les temps bibliques avec un style grandiose et un accent local et farouche; il a, en même temps, aimé la vie dans ses aspects les plus familiers, se plaisant au paysage, aux animaux, à l'existence des humbles. Le *Rémouleur*, de la collection Thomy-Thiéry au Louvre, donne une excellente idée de cette manière, aux oppositions puissantes de clair-obscur, à la mimique fortement expressive. A ce dernier titre, il est le continuateur de Géricault, le précurseur de Millet. Il a été le vrai



Isabey (Eugène). — L'Arrivée au Château (Musée du Louvre).

guide de toute la génération de petits peintres qui ont évolué, entre 1830 et 1848, du romantisme au réalisme : les Roqueplan, les frères Leleu, les Jeanron, etc.

Pour terminer parmi ces manifestants de la première heure du romantisme, il faudrait ne pas oublier cet Eugène Lami (Paris 1800—1891) petit imagier, si vif, si brillant et si coloré, et surtout cet Isabey (Eugène), né à Paris en 1804 et mort dans cette ville en 1886, fils du célèbre miniaturiste, Jean-Baptiste Isabey, qui fut, dans ses tableaux papillottants le type du romantique pittoresque, le devancier des Diaz et des Monticelli, comme en témoigne cette *Arrivée au Château*, du Louvre, et devint plus tard, par ses études de marine, l'annonciateur des premier impressionnistes, Jongkindt et Boudin.



JEAN-FRANÇOIS MILLET.

LES GLANEUSES.

(Musée du Louvre.)

CHAPITRE III.

ÉCOLE FRANÇAISE

Première Période. — De 1801 a 1830 *(Suite)*.

L'ÉVEIL du sentiment de la nature fut un des facteurs les plus puissants de la renaissance romantique. Ce sentiment, éclos dès le XVIIIeme siècle, sous l'impulsion première de Jean-Jacques Rousseau, avait été assez long à trouver en art sa formule définitive. Jusqu'alors Joseph Vernet, Hubert Robert et quelques autres, en reprenant la tradition de Claude Lorrain, ravivée près des derniers vénitiens, avaient suffi à satisfaire des goûts naturalistes, qui aimaient à s'épancher dans les amusements assez enfantins des jardins anglo-chinois. Bien qu'avec un peu d'apprêt, le naturalisme de ces artistes n'était pas, toutefois, sans vérité et sans grâce.



Georges Michel. — Vieux Moulin de Montmartre (Collection [illegible] — Amérique).

Au début du nouveau siècle, ces premières lueurs paraissent s'éteindre. Le règne de David pèse sur le paysage, qui a trouvé son régent ou son magister avec le peintre Valenciennes. Parmi ceux mêmes qui se voueront à peindre les aspects de la nature, ce qui fait totalement défaut c'est la vertu essentielle du paysagiste: la sensibilité. Les tableaux, composés sur des rébus mythologiques ou historiques, ne sont plus que de froids décors savamment machinés pour un spectacle, théâtral et puéril à la fois, de dieux et de demi-dieux auxquels on faisait gravement semblant de croire. Et à force de considérer le matin sous la figure de la riante Aurore, les phases du jour sous la forme des „Heures attelant le char du Soleil" qui lui-même ne s'appelait plus qu'Apollon ou Phébus, à force de ne penser aux forêts que pour en voir sortir, comme le voulait le candide pédantisme de Valenciennes, des hamadryades ou des faunes, de ne contempler les sources et les ruisseaux que comme la



Paul Huet. — Inondation dans le Parc de Saint-Cloud (Musée du Louvre)

demeure des nymphes et des naïades, on perdait de vue le vrai spectacle merveilleux de cette grande fantasmagorie mystérieuse et splendide, que la plume des littérateurs avait cependant exprimée avec une chaleur communicative.

Sans doute à côté de ces rites solennels, les seuls qui fussent jugés dignes des grands pontifes de l'art, rendait-on, d'autre part, un culte plus discret à la nature. A côté du genre noble, il y avait le genre familier, à côté du style *héroïque* ou *idéal* il y avait le style *champêtre* ou *pastoral*. „Tout est grand dans le premier, nous dit, en 1806, l'honnête et docte Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, les sites sont pittoresques et romantiques — mot nouveau qui n'avait pas encore pris son sens révolutionnaire — les fabriques sont des temples, des pyramides, des obélisques, d'antiques sculptures, de riches fontaines; les accessoires sont des statues, des autels; la nature offre des roches brisées, des cascades, des cataractes, des

arbres qui menacent la ruine. Dans le style champêtre, la nature, au contraire, se communique sans ornement et sans fard. „Et le savant écrivain continue par l'indication de quelques recettes pour relever les fadeurs naturelles de la nature. Des deux parts, donc, ce n'était que convention. Si, dans le premier genre, la composition exigeait l'emploi des „cénotaphes, cippes, tombeaux, pyramides, colonnes brisées", dans l'autre, on disposait d'un jeu d'accessoires indispensables: „échelles, baquets, cuves, vieilles futailles, auges, charrettes, charrues", qui peuvent „accompagner avec goût les demeures champêtres". Dans l'un et l'autre cas, on procédait par une sorte d'imitation, non pas de la nature, qu'on évitait de regarder, mais des maîtres du passé, là Claude Lorrain ou Poussin, ici les flamands et les hollandais, pastichés, les uns et les autres, avec une désolante médiocrité.

Valenciennes et Watelet, à cette date, représentent chacun, l'un et l'autre genre.



Paul Huet. — Les Brisants à Granville (Musée du Louvre).

Watelet invente même le genre mixte. Cependant, malgré tout, après toutes les grandes querelles de peuples qui avaient bouleversé le monde et mis brutalement les nations en contact, dans la détente générale des esprits qui aspiraient à la vie libre, attendaient du nouveau, recherchaient les déplacements, le sentiment de curiosité qui s'était manifesté à la fin du siècle précédent se réveilla avec une certaine vivacité. On reprend plaisir aux voyages, on veut sortir du cercle étroit du décor habituel où l'on a souffert ou langui. De nombreuses publications attestent ce goût de vagabondages pittoresques à travers les régions les plus diverses de l'étranger ou de la France elle-même, pour contempler les merveilles de la nature aussi bien que celles du génie humain.

Ce regain de sensibilité toucha même, autant qu'il se put, les pauvres décorateurs patentés de „fabriques" d'Opéra ou de chaumières d'Opéra-comique, qui renoncèrent,

pour un temps, à sortir leurs Apollons, leurs Daphnés, leurs Pyrrhus et leurs Philoctètes et, suivant la mode nouvelle, leurs Tancrèdes, leur Chéreberts, leurs Velledas et leurs Malvinas, ou remisèrent leurs chalets, leurs moulins, leurs petits ponts de boîtes à joujoux, pour s'essayer, plus ou moins gauchement, à des *effets* de matin, des *effets* de pluie, des *effets* de vent, enfin à des *études*, tout simplement.

Tout cela était encore bien timide et pusillanime. On se défaisait maladroitement des souvenirs insidieux des Musées. Il fallait vraiment qu'un grand souffle puissant et libre vînt balayer tous ces cartonnages artificiels et revivifier l'arène artistique. Ce fut le rôle du romantisme.



JULES DUPRÉ. — Soleil couchant (Collection américaine).

On avait pu remarquer déjà, par une transposition pour ainsi dire paradoxale, que, tandis que les paysagistes paraissaient plus préoccupés de leurs personnages que du milieu qui devait les entourer, les peintres de figures témoignaient d'une sensibilité autrement clairvoyante devant les aspects des lieux où se déroulaient leurs scènes de l'histoire, antique ou moderne, leurs drames ou leurs tragédies. Gros et Prud'hon, entre autres, se montraient essentiellement paysagistes, non seulement par la compréhension des *fonds* de leurs tableaux, pris en plein air, mais par le juste accord de leurs personnages avec le milieu, sous la lumière et l'atmosphère du dehors. Il n'est point pourtant jusqu'à Girodet, et même jusqu'à Guérin qui, sur ce point, ne montrent des qualités d'observation supérieures à celles des paysagistes.



Photo Braun Cl... S...

... D... ... Matin Mus... du Louvre

Géricault ensuite, et enfin Delacroix associèrent, avec toute la puissance de leur imagination réaliste, les splendeurs ou les tumultes de la nature au pathétique des spectacles humains.

Ce sont donc vraiment les peintres de figures qui commencèrent la réaction vivante contre l'engourdissement momentané de l'école de paysage. Point n'est besoin de chercher d'explication dans une prétendue orientation donnée par les maîtres anglais. L'influence incontestable des grand paysagistes d'outre-Manche, tels que Constable et Turner — je ne cite pas à dessein Bonington, qui se confond avec les français — vint favoriser le mouvement, hâter l'éclosion, mais ne fut pas le point de départ.

Sans parler des Moreau l'aîné, des Lantara et des Bruandet, qui, tout au début de cette évolution, annoncent plus ou moins confusément le relèvement du genre par l'apport



Théodore Rousseau. — Sortie de la forêt de Fontainebleau (Musée du Louvre).

libre d'une véritable sensibilité devant la nature, il est deux noms que la postérité reconnaissante a retirés, l'un de l'obscurité dans laquelle il était enseveli, l'autre de ce qui commençait à devenir un injuste oubli : ce sont Georges Michel et Paul Huet.

Georges Michel, qu'on appela aussi couramment Michel de Montmartre, est une de ces singulières figures d'artistes originaux, qui passent inconnus ou méconnus dans leur temps et qui, hélas! sont assez fréquents dans toutes les écoles. Il est né à Paris en 1763 et mort dans cette ville en 1843. Il fut élève de Taunay, gentil petit peintre à cheval sur les deux siècles, qui a même fait, parfois, des figures à ses tableaux, comme dans celui qui appartient au Musée de Nantes. Michel prit goût à la peinture des maîtres en restaurant, nettoyant

et vernissant des tableaux hollandais, alors recherchés. Il s'appliqua d'abord à les imiter et les suivit si exactement que ses premiers tableaux et surtout ses dessins peuvent être confondus avec de vrais hollandais. Plus tard, peut-être, lui aussi, sous la poussée générale des événements et des idées, il élargit sa manière et, s'il reste toujours dans la donnée hollandaise, du moins se rapproche-t-il des vrais maîtres par son style simple et grandiose qui atteint déjà aux effets synthétiques du romantisme. Son horizon est très borné et, comme ses maîtres de prédilection, il ne quitta pas le coin de terre où il était né, le paysage suburbain de Montmartre, alors tout à fait campagne avec sa „butte" peuplée de moulins. Ce solitaire n'eut aucune influence sur les destinées de l'École. Ses tableaux, longtemps dédaignés, qui commencèrent à monter dans les ventes publiques, il y a vingt-cinq ans, époque où l'on s'étonnait de voir Etienne Arago les pousser jusqu'à 50 francs, figurent maintenant au Louvre en place d'honneur



Théodore Rousseau. — La Lisière de forêt (Musée du Louvre).

et sont recherchés par les grandes collections américaines à l'égal des maîtres de Barbizon, comme en témoigne le *Vieux moulin de Montmartre* représenté ici.

Le véritable initiateur de la rénovation du paysage et de l'éclosion romantique fut donc Paul Huet. Celui-ci était encore, bien que plus cultivée, une physionomie indépendante et un peu farouche. Son éducation s'était faite au Louvre, devant les paysages de Rubens et devant Rembrandt et, aussi, dans ce petit paradis humide et feuillu de l'île Seguin, près du Parc de Saint-Cloud, qui n'était guère fréquenté alors que par des maraudeurs et des braconniers. C'est là que, dès 1822, il exécute sur nature ces premières études, qui sont le prélude du prochain chœur des grands romantiques.

Paul Huet est né à Paris le 30 octobre 1803 d'une famille de marchands de rouenneries ruinée par la Révolution. Il travailla quelque temps chez Gros, où il connut Bonington, il

se lia étroitement avec lui et la ressemblance entre leurs talents est si grande, à cette date, que Huet ayant copié une étude de son camarade, celui-ci prit la copie pour son œuvre même. Huet était également lié avec Delacroix, qui l'appréciait beaucoup. Il est, par la date, le précurseur des vrais paysagistes romantiques et il est aussi le premier du groupe des lyriques. Nul n'a traduit avec une pareille véhémence les déchaînements de l'orage et la fureur des flots; nul n'a dit, non plus, avec une sensibilité aussi émue le calme du matin, la fraîcheur des sous-bois, les pluies mêlées de soleil. Son premier Salon date de 1827. Ses grands morceaux classiques appartiennent, pourtant, à la fin de sa carrière, telle cette *Inondation dans le Parc de Saint-Cloud*, du Louvre, où les masses rousses des feuillages, les eaux glauques du fleuve débordé, le ciel chargé, déchiré de lueurs stridentes, forment une magnifique et profonde symphonie naturaliste. Ce tableau a figuré au Salon de 1855.



Théodore Rousseau. — Les Chênes (Musée du Louvre).

Les Brisants, à Grandville, aujourd'hui également au Louvre, sont de deux ans antérieurs; ils ont été exposés au Salon de 1853. C'est le grandiose spectacle des flots tumultueux écumant contre les rochers, dans les lueurs sanglantes du soleil couchant.

Paul Huet est mort à Nice en 1869.

Jules Dupré, qu'on a souvent inexactement présenté comme le premier romantique, n'a, pourtant, exposé pour la première fois qu'en 1831. Il a donc suivi le mouvement créé par Paul Huet. C'est un de ceux qui ont subi le plus vivement l'influence de l'école anglaise: les circonstances même le servirent car, dès 1831, il eut occasion d'aller dans ce pays où il prit le sujet de tableaux exposés quelques années plus tard. Il était né à Nantes le 5 avril 1811. Son père était fabricant de porcelaines. C'est dans ce milieu qu'il apprit son métier: à 12 ans, il fut conduit à Paris et placé chez un oncle également marchand de porcelaines.

chez qui il peignait des tasses et des assiettes en compagnie de Raffet et de Cabat, qui débutèrent ainsi. Il suivit son père, parti pour installer une fabrique de céramique à Limoges, et c'est dans ce pays, où il aima revenir, qu'il peignit ses premières études sur nature. On était alors en 1827 ou 1828. Il débuta en 1830 à l'Exposition, ouverte au Luxembourg, pour les blessés de juillet. Son premier envoi au Salon passa inaperçu mais, dès 1833, on fut frappé de sa manière robuste et grasse de modeler les terrains et de distribuer la lumière. Ce modelé puissant du paysage est sa caractéristique; c'est ce qui donne à ses toiles cette magistrale unité, qu'il recommandait lui-même à Rousseau, lorsqu'il le voyait se perdre dans les détails. Car les deux maîtres furent longtemps étroitement liés ensemble avant d'être séparés par une brouille malheureuse et Dupré prodigua souvent des encouragements amicaux à Rousseau, alors mal compris. Il a eu aussi la passion des techniques savantes, et, comme Decamps, il a été quelquefois victime de ses abus. Ses empâtements, qui gagnent même les ciels, ont compromis plus d'un tableau. Il a travaillé un peu partout, en Angleterre, dans les Landes, en Sologne, dans les Basses-Pyrénées, en Picardie, dans le Berry, en Normandie, mais particulièrement dans le Limousin et surtout à l'Isle-Adam, où il s'était fixé de bonne heure et où il était entouré de tout un groupe d'artistes formant école, parmi lesquels son frère Victor Dupré et Auguste Boulard. Jules Dupré est hautement coté, en France et dans les collections étrangères, dans ce groupe plus ou moins exactement appelé l'école de 1830 ou l'École de Barbizon, parce que Rousseau et Millet, nous le verrons tout à l'heure, y furent domiciliés. Un grand nombre de ses toiles est aujourd'hui en possession des principales collections américaines, comme le *Soleil couchant* reproduit ici. On y trouve ses éléments de prédilection, des silhouettes de chênes tordant leurs branches noueuses vers le ciel mouvementé du soir, et, de préférence, en automne; quelque flaque d'eau ou quelque tournant de rivière, mirant les nuages et la tache rousse et mouvante d'une ou deux vaches venant se désaltérer.



DIAZ (NARCISSE-ULYSSE). — La Fée aux perles
(Musée du Louvre).

Le *Matin*, qui figure aujourd'hui au Louvre, appartenait, il n'y a pas longtemps, au Luxembourg. Il y était entré, en 1880, avec son pendant le *Soir*, à la suite de la vente de San Donato où ils avaient été acquis par l'Etat. C'étaient, en effet, deux panneaux décoratifs pour l'hôtel du prince Demidoff. Ils montrent à quel point ces paysagistes — Millet le prouvera de son côté — pouvaient à l'occasion comprendre la décoration. Ce sont toujours les grands

chênes, qui dressent leurs troncs tourmentés, mais ici sur un ciel d'aurore, dans la brume grise et argentée du matin; c'est toujours le bord d'un cours d'eau, dont le miroir tranquille est troublé, ici, par un couple de chevreuils.

Théodore Rousseau est la plus complète et aussi la plus complexe de ces grandes physionomies artistiques. Il a au plus haut point la vision large de l'ensemble et cependant il distingue tous les éléments individuels qui le composent. Dans le grand chœur universel de la nature on dirait que, tel que celui qui dirige l'orchestre, il perçoit toutes les voix. Il



Diaz (Narcisse Virgile). — Sous-bois (Musée du Louvre).

a toute la puissance des plus vastes synthèses et l'acuité des plus subtiles analyses. Il est un lyrique passionné et il est dévoré par le besoin le plus ardent de vérité. Aussi est-il le prototype du paysagiste dans l'École. Il n'y a que la sérénité divine de Corot qui puisse s'opposer à la grandeur de cette angoisse profondément humaine, qui cherche, semble-t-il, à pénétrer les grandes lois et à formuler les grandes harmonies de l'Univers.

C'est ce qui explique que Rousseau fut d'abord si peu ou si mal compris. Il fut en effet refusé quatorze fois par les jurys des Salons. Son grand camarade, Millet, ne sera pas plus persécuté. Il occupe une place exceptionnelle dans le paysage en ce sens qu'il réalise tout ce qu'avait rêvé le romantisme dans la contemplation de la nature et que, par cette

soif anxieuse de vérité, ces scrupules qui finirent même par devenir maladifs, il prélude à l'évolution prochaine du paysage, qui va devenir plus analytique, plus objectif.

Th. Rousseau est né à Paris le 15 avril 1812. Il était le fils d'un petit marchand tailleur, qui était apparenté, de divers côtés, à quelques artistes. Dès l'enfance il s'appliquait à dessiner et se préoccupait déjà, dans ses premiers dessins, de mettre les objets dans leurs milieux, de traduire des ensembles.

Son premier Salon date de 1834. Il s'y vit décerner une médaille de 3ème classe, ce qui ne le garantit pas des injustices à venir. Ce n'est qu'en 1849 qu'il obtint une médaille de 1ère classe et en 1852 qu'il fut décoré. Il recevait la médaille d'honneur à l'Exposition de 1867, avec la rosette d'officier de la Légion d'honneur, mais c'était l'année même de sa mort, qui termina une longue et douloureuse maladie, le 22 décembre 1867, à Barbizon.



Corot. — Vue du Colisée (Musée du Louvre).

Rousseau a beaucoup voyagé, comme tous les romantiques. Il a travaillé dans le Berry, le Cantal, la Vendée, la Sologne, la Normandie, à l'Isle-Adam, près de son ami Dupré, dans les Landes, où il accomplit son chef-d'œuvre du Louvre et surtout dans la forêt de Fontainebleau, où il s'établit en 1851, presque en même temps que Millet, avec qui il se lia dès lors d'une étroite amitié, brisée seulement par la mort. Il en a dit tous les aspects : la splendeur solennelle des hautes futaies, le charme des clairières ensoleillées, la désolation de ses étendues de roches éboulées : carrefour du Bas-Bréau, plaines de Barbizon, gorges d'Apremont. Il l'a aimée passionnément, cette forêt, ce petit coin privilégié du monde, qui semblait seul garder le souvenir de la beauté grandiose et sauvage de la terre d'autrefois. La *Sortie de forêt*, au coucher du soleil, avec ses chênes tourmentés qui encadrent le riche décor du soir; la *Lisière de forêt*, belle et puissante esquisse, en sont le magnifique témoignage. Ces deux toiles appartiennent aux anciennes collections nationales; elles ont figuré toutes deux au Musée du Luxembourg et la première fut exposée au Salon de 1855. Quant aux *Chênes*, ce merveilleux



COROT. — Une Matinée (Musée du Louvre).

bouquet d'arbres séculaires situé au milieu de la plaine, dans l'atmosphère irradiée de soleil, dont l'ombre large abrite un troupeau de moutons, cette toile fait partie de la collection Thomy-Thiery, qui a si précieusement enrichi le Louvre pour la période de 1830.

S'il est vraiment un romantique parmi les romantiques, c'est bien Diaz. Il unit le papillotage des premiers romantiques, les pittoresques : Isabey ou Lami, à cette passion exaltée de la nature qui caractérise les grands lyriques. Il vécut, d'ailleurs, près de Rousseau, dans cette forêt de Fontainebleau, où il se plaisait à peindre les hêtres ensoleillés, près du sentier de la Reine Blanche et les longs fûts minces des bouleaux blancs. Il avait ainsi créé un genre de sous-bois pétillants, très pastiché par les falsificateurs, et l'on raconte même qu'il allait en forêt avec un panneau préparé à l'avance de tons brillants, mais sans forme, ne s'arrêtant que lorsqu'il trouvait enfin le moyen d'utiliser ce qu'il appelait sa „tartouillade" de couleurs. *La fée aux perles*, du Musée du Louvre, a été exposée au Salon de 1857, d'où elle passa au Luxembourg. C'est un type excellent de ces peintures de figures, où Diaz mêle à sa fantaisie les souvenirs de Corrège et de Watteau. Le *Sous bois* a été acquis par le Luxembourg à la vente posthume de l'artiste.



Corot. — Une rue de Douai. — Musée du Louvre.

DIAZ (Narcisse-Ulysse) était né à Bordeaux le 20 août 1807 d'une famille de proscrits espagnols. Orphelin à dix ans, il avait été recueilli par un pasteur protestant de Bellevue. Comme Dupré, Raffet et Cabat, il débuta par la peinture sur porcelaine. Il reçut des leçons de Souchon et de Sigalon. Son premier Salon date de 1831 et l'apogée de son talent se marque en 1855. Ses paysages, ses mythologies galantes, ses orientaleries et ses fantaisies de bohémiens eurent un succès qui s'est longtemps continué. Diaz a subi fortement l'influence de Delacroix ; il a de son côté, par son amitié et ses conseils, exercé une action certaine sur la première manière de Millet. Chevalier de la Légion d'honneur en 1851, il est mort à Menton le 18 novembre 1876.

Pendant ce temps la formule classique du paysage, le paysage historique, s'obstinait à poursuivre son cours en face du mouvement romantique et malgré ses progrès envahissants. Mais elle perdait de son intransigeance dogmatique, de ses puérilités d'érudition et elle allait aboutir à un avatar singulier et imprévu, la formation d'une des plus hautes personnalités de l'art moderne, de celle, peut-être, dont l'influence a été la plus étendue et la plus féconde, celle de Corot.

Ce qu'on appelle le *paysage composé* n'appartient pas, d'ailleurs, en propre, au seul genre classique. Ce mode se rencontre dans toutes les écoles et dans tous les temps; il est même, sans doute, assez sympathique à une race qui a comme qualité essentielle le goût de l'ordre, de l'arrangement, de la composition. Cela est si vrai qu'il se retrouve à l'occasion chez les plus ardents romantiques.

Ce n'est donc pas exclusivement sur ce point que la formule classique différait de la formule adverse, d'autant plus qu'avec la nouvelle génération des Michallon, des Rémond, des Édouard Bertin et des Aligny, auxquels il faudra joindre les Alexandre Desgoffe et les Paul Flandrin, le style héroïque prenait un caractère plus proche de la vérité en se contentant, la plupart du temps, d'interprétations élevées, mais un peu rigides, de sites choisis, mais réels.



Corot. — Bohémienne rêveuse.

C'était aussi, comme dans l'ordre de la figure humaine, une question de technique qui séparait ces deux groupes, les romantiques et les néo-classiques. Ceux-ci défendaient la tradition, s'attachaient un peu étroitement au rendu par le dessin, la ligne, suivant les préceptes d'Ingres et on les appelait, pour ce motif, les *Ingristes* du paysage.

Corot suivit longtemps leur voie. Il leur dut ses premières leçons, ses premiers encouragements, et garda toujours de cette longue, austère et robuste préparation la discipline qui lui permit plus tard de traduire avec une aisance et une sûreté inégalables „la force et la grâce de la nature".

Jean-Baptiste-Camille Corot (qui répondait habituellement au prénom de Camille) est né à Paris le 20 Juillet 1796, d'une famille de bons bourgeois, qui tenaient un magasin de modes, au coin de la rue du Bac et du quai. Madame Corot était même célèbre comme modiste. Après une instruction classique un peu cahotée, du collège de Rouen à une institution de Poissy, il fut mis dans le commerce, successivement dans deux maisons de marchands drapiers. Il n'y réussit guère, obtint enfin de se livrer à ses goûts, qu'il avait manifestés depuis longtemps — il avait alors vingt-six ans — et il put commencer sur nature, en suivant les conseils que lui avait donnés Michallon et les principes reçus à l'atelier de Bertin. Dans un premier voyage à Rome, il connut Aligny qui s'intéressa tout particulièrement à lui: il s'attacha à ce beau ciel dont la pure lumière lui permettait des études appliquées et suivies; il y retourna en 1834. C'est de là qu'en 1827 il envoyait au Salon, pour la première fois, une vue prise à *Narni*.

Ces peintures d'Italie forment dans l'œuvre de Corot ce qu'on appelle sa première manière. Longtemps elles furent dédaignées des amateurs, mais Corot en connaissait assez le prix lui-même pour les conserver et en léguer deux au Louvre, telle cette *Vue du Colisée prise des jardins Farnèse*, qui fut exposée au Luxembourg du jour de la mort de Corot jusqu'en 1886. Elle a été peinte sur nature en Mars 1826. Avec le lointain de ses maisons rosées et les ruines colossales du cirque, au milieu du fouillis des herbes et des feuillages, son clair soleil et son ciel pur, elle égale en fluidité et subtilité les plus limpides Claude Lorrain.

Corot garda toujours de sa première éducation et de son milieu le goût des mythologies. Il aime à peupler ses bois et ses étangs de nymphes et d'hamadryades. Mais ce ne sont pas de vains, inutiles et obscurs figurants destinés à anoblir des sites choisis. Ces déesses, chez Corot, sont comme des émanations même des lieux. C'est ainsi que dans le tableau célèbre



Prosper Marilhat. — Ruines de la mosquée du calife Hakem au Caire (Musée du Louvre).

du Louvre : *Une Matinée*, les nymphes qui dansent dans une clairière sous les hauts bouquets d'arbres, estompés par la brume qui s'éclaircit, disent bien la joie de la vie à l'aube du jour. Cette toile fut acquise par l'État pour 1500 francs, au Salon de 1851, où elle figura. Elle fut placée au Luxembourg jusqu'en 1887. Le *Beffroi de Douai*, entré depuis deux ans au Louvre, est une œuvre des derniers temps de la vie de Corot, puisqu'elle date de mai 1871. Elle provient de la vente d'Alfred Robaut, le grand ami de Corot, chez qui le maître allait volontiers passer plusieurs semaines en famille, à Douai même. C'est une toile à laquelle Corot attachait une grande importance. Il y consacra jusqu'à vingt séances d'après-midi et il a donné là, avec cet alignement de vieilles maisons, ces toits de tuiles noircies, ces devantures coloriées de boutiques, le grouillement des personnages, peut-être l'expression la plus complète de cette connaissance si profonde et si subtile des valeurs et des phénomènes de l'atmosphère. A cette date, où l'impressionnisme est en train d'éclore du réalisme par une

observation plus aiguë des lois de l'atmosphère et de la lumière, cette toile montre l'aboutissement de Corot, et explique toute l'influence qu'il eut alors sur ce groupe et qu'il exerça ensuite presque universellement sur l'école.

Un aspect sous lequel Corot est assez imprévu, c'est celui de peintre de figures. C'est un coté de l'art qu'il ne dédaigna jamais. Il estimait qu'un peintre qui sait bien modeler une figure sait mieux conduire un paysage. Il aime, d'ailleurs, à animer ses tableaux, à y faire sentir la trace de l'homme. Dans son œuvre, prodigieuse comme labeur, les études de figures nues ou vêtues forment un petit ensemble imposant. Longtemps dédaignées elles sont aujourd'hui précieusement recherchées, et le plus grand nombre, malheureusement, sinon les plus belles, sont recueillies par les collections d'Amérique, telle la *Bohémienne rêveuse*, exécutée entre 1860 et 1865. Comme on le voit par l'accoutrement dont il a affublé son modèle, Corot subit l'influence du voisinage de ses amis romantiques. Il a dans son atelier tout un bazar d'oripeaux pour bohémiennes, tsiganes, odalisques, toute l'orientalerie à la



Charles-François Daubigny. — Le Printemps (Musée du Louvre).

Delacroix et surtout à la Diaz. Mais ce n'est pour lui qu'un prétexte à un assemblage de tons, et il obtient dans ce genre des effets d'accords et de matière comparables aux plus exquis Vermeer de Delft.

Il est, non loin de Corot, dont il fut l'ami, en contact avec le milieu romantique, mais suivant plutôt, lui aussi, l'éducation traditionnelle de l'école, une charmante physionomie d'artiste, qui a laissé une œuvre d'une sensibilité fine et délicate: c'est Prosper Marilhat. Né à Vertaizon, près Thiers, en Auvergne, en 1811, il vint à Paris en 1829, ses études faites et ayant appris le dessin au collège de sa ville natale. Recommandé à Cicéri, celui-ci l'adressa à Roqueplan. Comme pour Corot, ses débuts sont tout à fait d'un classique. Un incident imprévu décida de sa carrière et en fit un des premiers maîtres de l'orientalisme. Un riche voyageur allemand, qui entreprenait une tournée scientifique en Orient, le prit comme dessinateur pour l'accompagner dans ce voyage. Ils partirent en Avril 1831, parcourant la Grèce, la Syrie, la Palestine et l'Egypte. Le baron de Hugel continuant dans l'Inde, Marilhat le quitta et rentra en France en 1833. Il envoya de ces pays des toiles comme les



Charles-François Daubigny. — La Vanne (Musée du Louvre).

Ruines de la Mosquée du calife Hakem, où sa vision contraste avec celle de Decamps, si farouche et si subjective, par sa franchise délicate et son aimable vérité. Marilhat travailla ensuite en Auvergne, à Fontainebleau et en Italie, mais sans retrouver ses succès d'orientaliste. Tombé malade, il perdit la raison en 1846 et mourut en 1847, à 36 ans.

L'exaltation imaginative des premiers lyriques du romantisme s'était apaisée devant leurs contemplations plus attentives de la nature. L'inquiétude de Th. Rousseau, dans son ardent et comme maladif besoin de vérité, est le premier témoignage de cette évolution nouvelle. Elle se marque de diverses façons avec d'autres maîtres d'importance moindre : les Flers, les Cabat, les de la Berge, les Chintreuil, plus familiers, plus sensibles aux spectacles coutumiers du paysage voisin de l'homme, moins grandioses mais plus véridiques, mêlés eux aussi au groupe des premiers, mais préparant, sans le savoir et sans le vouloir, la réaction contre le romantisme.

Les maîtres qui, à cette date, marquent le plus hautement cette période de transition entre le romantisme et le réalisme, bientôt prêt à surgir après les événements de 1848,



Constant Troyon. — Bœufs se rendant au labour (Musée du Louvre).

sont Daubigny, Troyon, Rosa Bonheur et Jacque. Ce sont ce qu'on a appelé les *naturalistes*, ou, en face des lyriques qui les précédaient, les grands prosateurs du paysage.

Charles-François Daubigny, né à Paris le 15 février 1817 et décédé en 1878, était issu d'une famille où tout le monde était artiste, son père, son oncle, sa tante, comme son fils le fut aussi. Il étudia, au début, avec son père, puis entra chez Delaroche. Il commença à gagner sa vie en peignant des dessus de boites à bonbons, puis aussi en dessinant des illustrations. Il parut suivre d'abord la manière minutieuse de de la Berge, mais il se trouva bientôt lui-même devant les petits paysages modestes et avenants, intimes et familiers, des environs de Paris. Son premier Salon date de 1838, où il envoyait une vue de *Notre-Dame de Paris*. Il exposa ensuite plus ou moins régulièrement aux Salons, où, malgré les sévérités du Jury, il conquit peu à peu tous ses grades. Il a voyagé en Italie, en Angleterre, où il put être impressionné par Constable, avec qui il a bien des affinités dans sa touche hardie, sa manière robuste, grasse et plantureuse et ses heureuses abréviations. Par ses qualités de technique, son accent de vérité, de sincérité, la fraicheur et la vivacité de ses tons, la fluidité de son atmosphère, la simplicité de ses motifs, il prépara de loin l'évolution de l'impressionnisme. Dans son œuvre, *le Printemps*, du Louvre, exposé en 1857, avec ses pommiers en fleurs, ses verdures neuves, ou *la Vanne*, avec ses eaux transparentes, sont des toiles typiques de ce maître naturaliste, au vrai sens du mot, qui ne travaillait que devant la nature, suivant ses effets les plus fugitifs sur son atelier flottant.



Constant Troyon. — Le Matin (Musée du Louvre).

Constant Troyon naquit à Sèvres le 28 août 1810. Il est mort à Paris le 20 mars 1865. Ainsi que nous l'avons vu pour plusieurs de ses confrères, il commença par la peinture sur porcelaine. Il était né, d'ailleurs, à côté de la manufacture nationale, où il reçut les leçons de Riocreux et où il fut employé comme décorateur. Il perça lentement et suivit d'abord la voie des romantiques et en particulier de Jules Dupré. Après un tour de France à pied comme les „compagnons" d'autrefois, il se risqua au Salon, en 1833, avec une vue prise du pont de Sèvres. Sa vraie personnalité ne se dégagea qu'à la suite d'un voyage en Hollande et, de même que pour ce dernier groupe qui nous occupe, que vers la date de 1848. Il obtint pourtant ses médailles aux Salons de 1838, 1840 et 1846, mais ne fut décoré qu'en 1849.

Les romantiques, à la recherche de sites accidentés et pittoresques, changeaient volontiers le champ de leurs observations. Troyon, malgré quelques excursions dans le Limousin, en Bretagne, en Hollande, ou à Fontainebleau, ne quitta guère l'horizon natal de Saint-Cloud et de Sèvres et surtout cette verte et grasse Normandie aux magnifigues ruminants, qui lui servaient d'incomparables modèles.

De même, le romantisme, poétique par essence, se plaisait de préférence aux effets colorés du couchant et des rousseurs de l'automne; le groupe des naturalistes nouveaux préfère le matin, la lumière fine du soleil qui se lève, les gris légers des brumes aurorales et les verdeurs aiguës et fraîches du printemps. Troyon a magistralement rendu ce réveil, robuste et plein de grâce, de la terre; ses *Boeufs se rendant au labour*, exposés en 1855 et qui figurèrent ensuite au Luxembourg, exhalent au plus haut point cette poésie rustique, faite de vérité et aussi de grandeur, sans transpositions littéraires ni exagérations imaginatives, où le labeur de l'homme et la magie de la lumière suffisent à anoblir le spectacle médiocre et sans incidents



ROSA BONHEUR. — Labourage nivernais. Musée du Luxembourg.

de la plaine, remuée sous le large ciel du matin. „*Le Matin*" tel est simplement le titre et tel est encore et toujours l'effet cher à Troyon, dans cette seconde toile de dimensions modestes, celle-ci par rapport à la précédente, qui atteignait des proportions peu usitées encore dans le paysage. C'est une vision moins solennelle, mais une impression plus intime dans un motif très séduisant.

Cet amour de la nature domestique, si l'on peut employer ce mot, pour le paysage proche de l'homme, pour la terre retournée et fécondée par son travail, s'associe chez Rosa Bonheur, comme chez Troyon, comme nous le verrons aussi chez Charles Jacque, à l'amour des robustes, patients et fidèles serviteurs qui l'aident dans l'accomplissement de cette tâche sacrée.

Rosa Bonheur, en particulier, apporta, dans cet amour des compagnons intérieurs de l'homme, non point seulement un goût d'artiste épris de belles et puissantes formes, mais une sorte de véritable exaltation philosophique. Née à Bordeaux le 22 mars 1822,

Marie-Rosa Bonheur était, en effet, fille du peintre Raymond Bonheur, qui était affilié à l'église de Ménilmontant et avait même publié un *Carnet du Théogynodémophile*, ou carnet de l'ami de Dieu, de la femme et du peuple. Rosa fut nourrie de Lamennais, et „Lamennais disait-elle, définit tout ce que j'ai cherché". N'étaient-ce pas les mêmes mobiles d'exaltation philosophique qui animaient la plume de sa grande rivale littéraire, Georges Sand, dans ses peintures à la fois d'une simplicité si charmante et d'un accent si enthousiaste de la vie rurale? Rosa Bonheur jouit d'une célébrité exceptionnelle jusqu'à la fin de sa longue carrière; elle est morte le 25 mai 1899, dans sa propriété de By, en Seine-et-Marne, qu'elle ne déserta pas souvent. En dehors de toutes les médailles qu'elle obtint, elle fut nommée directrice de l'École de dessin pour les jeunes filles. L'impératrice lui décerna la croix de la Légion d'honneur — bien rarement prodiguée alors aux femmes — en 1865 et la République lui offrit la rosette d'officier en 1894.



Charles Jacque. — Le troupeau (Musée du Louvre).

Dans son œuvre, avec le *Marché aux chevaux*, de la National Gallery de Londres, le *Labourage Nivernais* est le tableau le plus célèbre. Exécuté en 1847, mais exposé en 1849, il eut un succès qui scandalisait même l'excellent Galimard, peintre mystique et écrivain, parce que „l'admiration du public s'attardait trop à des scènes ordinaires dont les héros sont des bœufs et des moutons". Sous la claire lumière du matin, par un ciel bleu et tendre, deux attelages de six superbes bœufs blancs „tachés de roux", comme ceux immortalisés par Pierre Dupont, tirent la charrue dans les mottes remuées qui fument.

Charles Jacque, né à Paris le 23 mai 1813, est mort dans cette ville en 1894. Sa carrière fut moins illustre, ou du moins, plus sevrée des grandes récompenses officielles, car on a remarqué qu'il n'obtint presque jamais que des 3mes médailles. Il ne fut décoré qu'en

1867. Sa carrière commença dans la gravure, après des débuts assez accidentés comme clerc de notaire ou caporal d'infanterie; il s'inspira d'abord des maitres hollandais, dont il copia même avec un rare talent certaines eaux-fortes. Son œuvre gravée est désormais célèbre; il apparut au Salon de 1845, mais comme graveur; c'est cependant la date où il se mit à peindre. Porcheries, poulaillers et plus tard surtout, bergeries, il exprime tous ces animaux, dont il se plait à s'entourer et qu'il exploite même en véritable agriculteur, avec une verve, un entrain, et un robuste accent de vérité. Il exerça une influence très certaine, dans ce sens rural, sur l'orientation momentanément hésitante de Millet. Son *Troupeau de moutons*, du Salon de



Hippolyte Flandrin. — Passage de la mer Rouge (Eglise Saint-Germain-des-Prés).

1861, sous un ciel gris où pointent quelques rares trouées bleues, est une des œuvres les plus hautement significatives de son talent.

Après 1830, le romantisme triomphant semble avoir envahi tous les boulevards de l'École. Il n'y a plus de batailles glorieuses pour les principes; les luttes dégénèrent en querelles mesquines de coteries, en persécutions, de ceux qui détiennent les honneurs et les places, contre les indépendants ou simplement les nouveaux venus. Les rivalités des deux grands protagonistes, Ingres et Delacroix, suffisent d'ailleurs à remplir l'arène de l'art. La plupart des romantiques de la première heure, nous l'avons vu, s'étaient vite très assagis.

quelques-uns, à ce moment même, s'asseyaient à l'Institut. L'heure des ardeurs enthousiastes et des belles folies était passée. Le „Gothique", du reste, cher aux romantiques, lassera bientôt les générations qui montent aussi bien que l'antique. On va surtout vivre de compromis.

La tradition classique, toutefois, plus vivace que la conception romantique, parce qu'elle etait moins individuelle, qu'elle reposait sur un fond solide d'enseignement méthodique et discipliné, essaie, derrière Ingres et sous son égide, de poursuivre son évolution. Elle va donner naissance, dans la peinture décorative, au petit groupe mystique des lyonnais, et plus tard à ce qu'on appellera les néo-grecs.

La ville de Lyon, au commencement du siècle, avait vu naitre un premier groupe d'artistes: Révoil, Fleury, Richard, Bergeret, qui jouèrent un petit rôle intéressant dans le renouveau de peinture d'histoire anecdotique, auquel se donna, de son côté, Ingres, avant même les romantiques. Un deuxième groupe s'était formé, d'abord sous les enseignements de Révoil, puis sous la direction du grand maître classique, et se distingua dans une manière expressive et philosophique qui semble bien porter l'empreinte du caractère lyonnais. En contact, à Rome, avec les *Nazaréens* allemands, ils paraissent avoir subi l'influence de leurs idées et, comme eux, s'être volontiers tournés vers les primitifs.



VICTOR MOTTEZ. Portrait de Mme M. (Musée du Luxembourg).

A Paris le groupe s'accrut d'autres noms, lyonnais ou autres; et Orsel, Périn, Gabriel Tyr, Sébastien Cornu, Janmot et Hippolyte Flandrin créèrent un petit mouvement religieux principalement sous la forme décorative, tandis que, en face, Chenavard, avec Papety, portaient leur encens à une autre église, l'église phalanstérienne, qui tentait de substituer aux vieux cultes déchus une religion nouvelle, exclusivement morale et humaine. Dans ce groupe de mystiques, HIPPOLYTE FLANDRIN est resté le plus célèbre et le plus significatif. Il était né à Lyon le 24 mars 1809 et il mourut à Rome le 21 mars 1864. Il eut un frère aîné, Auguste, qui fut aussi peintre, mais qui n'a pas laissé de nom et un frère cadet, Paul, bien connu comme paysagiste de style et l'un de ceux qui se sont le plus particulièrement distingués dans le groupe dit des *Ingristes*.

Hippolyte obtint le grand prix de Rome en 1832. Son premier Salon date de 1836. Il fut l'élève de prédilection d'Ingres, dont il suivait les grandes traces en s'appliquant avec bonheur à la peinture décorative et en renouvelant cette tradition par le souvenir des mosaïques de Ravenne. Il est justement considéré comme l'un des peintres les plus heureusement doués du sens religieux. Plusieurs grandes basiliques lui doivent d'importantes décorations.

A Paris, celle de Saint-Vincent-de-Paul, construite sur les plans d'Hittorff, dans le sentiment renouvelé de l'art antique, où Flandrin trouvait le cadre le plus opportun pour son talent, l'église Saint-Germain-des-Prés, restaurée et ravivée dans son primitif caractère roman, Saint-Paul de Nîmes, édifié dans ce style méridional par Questel; la vieille basilique d'Ainay à Lyon. Dans toutes ces vastes entreprises, à l'imitation de la fresque ou de la mosaïque, Hippolyte Flandrin a montré de hautes et vraies qualités de style, de la noblesse sans emphase, de la grandeur unie à la simplicité, de l'expression et du sentiment, sans grimaces ni fausses gesticulations. On en peut juger par ce panneau de Saint-Germain-des-Prés où Moïse, debout sur un rocher, lève sa baguette, qui commande aux flots de la mer, où s'engouffrent les ennemis du peuple élu. A ses pieds s'agenouillent les mères craintives, en arrière les Hébreux



(Phot. Braun, Clément & Cie

Paul Chenavard. — Divina tragœdia (Musée du Luxembourg).

lèvent les bras et contemplent le miracle avec un étonnement religieux; Myriam agite son tambourin sacré dans un geste héroïque de vaillance et de foi. Flandrin a peint aussi quelques beaux portraits. Officier de la Légion d'honneur en 1853, il avait été élu membre de l'Institut la même année.

Victor-Louis Mottez, qui appartenait à ce groupe, a été longtemps célèbre par les fresques qu'il avait peintes dans le péristyle de Saint-Germain-l'Auxerrois. Malheureusement elles n'ont pu résister aux ravages du temps, dans un climat qui ne permet guère l'emploi de ce procédé à l'extérieur. Il n'en reste plus trace visible. Il était né à Lille le 13 février 1809 et il mourut à Bièvre le 7 juin 1897. Il était élève d'Ingres et de Picot ; il fut décoré en 1846. On lui doit diverses décorations dans les églises de Saint-François-de-Sales, de Saint-

Sulpice, de Saint-Séverin, etc., ainsi que quelques portraits. Celui de sa femme, qu'il exécuta à la fresque, à Rome, en 1840, et qui est maintenant placé au Luxembourg, montre les belles qualités de style de cet artiste et la technique si simple, si franche et si séduisante de sa fresque. Ingres, qui considérait hautement Mottez, appréciait tellement ce morceau, que c'est sur son conseil qu'il fut détaché du mur, qu'il ornait à Rome, pour être transporté à Paris.

Le lyonnais PAUL CHENAVARD semble placé tout à l'opposé de ce groupe de décorateurs religieux. Il est pourtant, à sa façon, un mystique, mais ce qu'on appellerait un mystique laïque. Dans cet élan général de fermentation des esprits pénétrés d'idéalisme, Chenavard représente particulièrement l'exaltation philosophique; il est, dans le groupe des peintres phalanstériens, celui qui résume la doctrine dans son œuvre. Né à Lyon le 9 décembre 1808, mort en 1895, Chenavard fut élève d'Ingres : mais il était plutôt porté par la culture



CHARLES GLEYRE. — Les Illusions perdues (Musée du Louvre).

de son esprit vers Delacroix, dont il fut l'ami. Il fréquentait d'ailleurs tous les milieux, même le cénacle de Courbet, et se plaisait avec les savants, écrivains, poètes, hommes politiques, que recherchait son insatiable curiosité d'esprit, tandis qu'il était lui-même fort apprécié pour l'étendue de ses connaissances et la variété de sa conversation. Il avait pour principe que l'art avait fini son rôle purement plastique, qu'on ne saurait, sans répéter ce qui a été dit avant nous et mieux que nous, persévérer dans cette voie et que l'art devait avoir, dans la nouvelle société démocratique, une mission essentiellement expressive et morale. C'est pourquoi il avait conçu un vaste cycle historique et philosophique, où se mêlaient les doctrines de Saint-Simon, de Fourier et d'Auguste Comte, sorte de religion de l'humanité par le culte de ses grands génies. C'est l'inspiration sous laquelle a été conçue sa *Palyngénésie universelle*, gigantesque ensemble décoratif qui devait couvrir tous les murs du Panthéon, et dont la *Divina tragædia*, du Musée du Luxembourg, est un des épisodes les plus significatifs, tant au point de vue des tendances philosophiques du maître que de sa



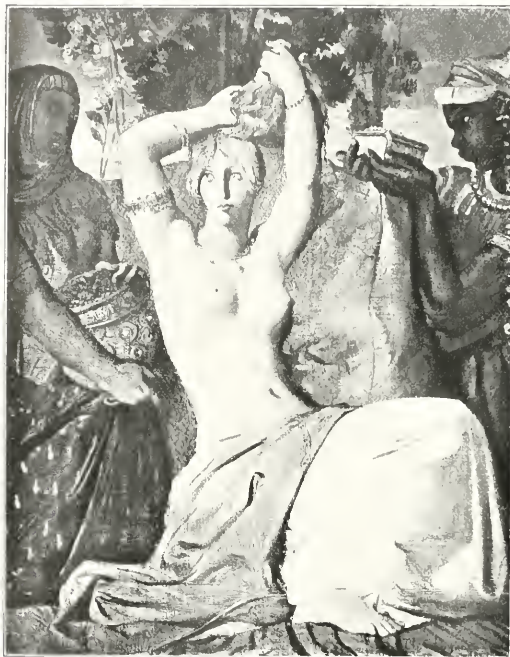
THOMAS COUTURE. — Les Romains de la décadence (Musée du Louvre)

technique. Ce grand carton, conçu à la manière des célèbres encyclopédistes allemands, Cornélius et Kaulbach, avec qui il était lié d'amitié, — tandis que ses camarades lyonnais se tournaient de préférence vers Overbeck, — représente la fin des religions antiques et l'avènement de la Trinité chrétienne. Il eut, dans ce genre, un émule qui jouit d'un instant de réputation et fut son collaborateur : Dominique Papety.



A ce milieu d'idéalistes lyonnais il convient de rattacher aussi CHARLES GLEYRE, poète délicat, bien que praticien un peu mince, qui serait sans doute complètement oublié — et bien injustement, si une de ses toiles n'était restée très populaire. C'est la peinture du *Soir*, exposée au Salon de 1843, acquise par l'État pour le Musée du Luxembourg et, depuis, placée au Louvre, que la voix publique a baptisée du nom qui lui est demeuré : *Les Illusions perdues*. Un poète désabusé est assis tristement au bord de l'eau, voyant fuir dans l'or du couchant tous les rêves de sa jeunesse : un chœur de belles jeunes femmes enlacées, tenant des palmes et chantant, que l'amour guide sur une barque qui glisse au loin silencieusement. Gleyre en avait eu la vision, comme l'hallucination, un soir qu'il se promenait au bord du Nil, au cours d'un voyage en Orient qu'il accomplit à la suite d'un riche Américain. Il était d'origine suisse, né à Chevilly, dans le canton de Vaud, en 1807 ; il mourut à Paris en 1876. Orphelin de bonne heure et montrant des dispositions pour le dessin, il fut envoyé à Lyon, où il se lia avec Sébastien Cornu. Ses opinions politiques et philosophiques et ses idées sociales le rapprochent plutôt de Chenavard, car il fut un de ceux qui attendirent les événements de 1848 et qui en furent émus. Sa vie fut assez mélancolique : artiste discret et un peu farouche, il ne rechercha pas et ne connut guère les grands succès. Cependant son atelier, qui fut la continuation de celui de Delaroche, a formé des élèves illustres : il est un des premiers qui marquent le retour sympathique des artistes aux inspirations de l'antiquité. C'est de ce foyer que sortira le petit groupe qu'on appela les néo-grecs et dont Gérôme, l'héritier de son enseignement, fut le représentant le plus attitré.

Gleyre était ce qu'on appelait alors un éclectique: c'est-à-dire un de ceux qui, comme Delaroche, avaient essayé des transactions entre les deux partis de la ligne et de la couleur. De tous les compromis qui furent tentés à cette date, les deux plus célèbres sont ceux auxquels s'attachent les noms de Couture et de Chassériau. Le premier demeura stérile, il n'était fondé sur aucune base solide. THOMAS COUTURE, né à Senlis (Oise) le 21 décembre 1815, mort à Villiers-le-Bel le 30 Mars 1879, était un élève de Gros et de Delaroche. Il reçut le second grand prix de Rome en 1837 et obtint en 1847 un succès considérable, qui enfla son orgueil naturel, avec le tableau longtemps célèbre au Luxembourg, et aujourd'hui placé au Louvre, les *Romains de la décadence*, qu'on désigne aussi couramment sous le titre de l'*Orgie romaine*. La scène se passe dans un vaste intérieur de palais à la Véronèse, à travers les colonnades duquel on voit le jour se lever. Tout autour d'une table, chargée de fleurs, de fruits, de victuailles et de vins, des hommes et des courtisanes sont assis ou couchés au milieu des vases répandus, la plupart assoupis par l'ivresse. Entre les colonnes, les statues austères des ancêtres semblent exprimer silencieusement leur douloureuse indignation. A droite un jeune buveur nargue de sa coupe une de ces graves et tristes images, tandis que deux personnages, debout à gauche, les seuls qui ne participent pas à l'orgie, contemplent cette scène d'un air pensif.



THÉODORE CHASSÉRIAU. — Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus.
(Appartient à M. A. Chassériau)

L'idée a de la grandeur, le contraste est dramatique et la mise en scène, bien que théâtrale et dans le goût des vastes machines décoratives du XVIIIe siècle, est combinée avec beaucoup d'habileté dans un sentiment de réelle unité ; mais l'harmonie est accordée dans une gamme trouble et un peu louche de tons rompus, le dessin est assez vulgaire, l'ensemble manque de cette haute distinction qui s'impose et qui s'appelle le style. Rien de nouveau pour l'évolution de l'art ne pouvait sortir de ces combinaisons, qui restaient plutôt rétrogrades.

Tout autre fut le rôle de THÉODORE CHASSÉRIAU. C'est lui, vraiment, qui assure la continuité de la tradition et est le point de départ du nouvel essor de l'art pour traduire le rêve anthropomorphique dont sont hantés, à chaque génération, les penseurs épris de beauté et de vérité, lorsqu'ils veulent donner l'expression des grandes idées générales. Élève chéri d'Ingres, mais entraîné vers Delacroix par son tempérament ardent et concentré, surtout

après un voyage qu'il fit en Algérie, dont il revint très impressionné, il évolua naturellement, instinctivement, sans intention préconçue, de l'idéal un peu abstrait de son premier maître vers les conceptions plus concrètes, vivantes et passionnées du grand romantique. Il n'essaya pas de mettre des tons dans des contours, de faire ce qu'on appelait le mariage du dessin et de la couleur. Il se servit de l'un et de l'autre, indistinctement, comme de moyens d'expression pour traduire son rêve de plastique et de poésie et l'on trouve, réunies dans son œuvre, les larges simplifications et les exagérations expressives dans les lignes et dans les accords qui distinguent les deux maîtres rivaux. C'est de Chassériau que sortiront directement dans les générations ultérieures les deux maîtres de l'idéalisme contemporain : Puvis de



THÉODORE CHASSÉRIAU. — La Paix.

Chavannes et Gustave Moreau. Il est donc le chaînon indispensable qui relie, dans cet ordre d'idées, l'art de la deuxième moitié du siècle à la première. Il était né le 20 septembre 1820, à Sainte-Barbe de Samana, Amérique espagnole, où son père, agent diplomatique, s'était marié avec une femme créole. Il appartenait lui-même à une vieille famille de la Rochelle. Il fut amené à Paris à l'âge de deux ans. Sa vocation artistique fut très précoce. Accepté dans l'atelier d'Ingres, à peine âgé de plus de dix ans, il exposa pour la première fois, en 1836, à l'âge de seize ans; il obtint d'emblée une médaille de troisième classe en 1838 : il exposait la *Vénus Anadyomène* et la *Suzanne*, conçues dans l'inspiration d'Ingres, mais où déjà perçaient des hardiesses singulières, qui sacrifiaient la correction anatomique à l'expression signifi-

rative. *Les deux sœurs* (*Mesdemoiselles C.*), les sœurs du peintre, du Salon de 1843, gardent, avec une certaine liberté, une entente plus souple et plus chaude des harmonies et du clair obscur, une allure ingresque; mais, *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus*, qui figurait au Salon de l'année précédente, est un des morceaux caractéristiques du jeune maître.

Quant à la *Paix*, reproduite ici, c'est un fragment de l'importante décoration de la Cour des Comptes qui eut suffi à rendre son nom illustre. De ce vaste ensemble, consumé par les flammes, il ne reste que quelques débris précieux, préservés par la piété d'un parent, le baron Arthur Chassériau, qui en a fait don au Louvre. Commencé en 1844, cette admirable suite fut finie en 1848. Elle a été longuement décrite par Théophile Gautier. Le groupe qui a pu être sauvé représente des femmes allaitant leurs enfants sur les gerbes accumulées. „On ne saurait „rien imaginer," écrit le critique, „de plus gai, de plus frais, de plus souriant que ces belles „créatures dorées par une douce lumière". On aperçoit, à droite, le bras droit de la figure symbolique de la Paix étendant une branche d'olivier vers le groupe des travailleurs de la terre.



Octave Tassaert. — Une famille malheureuse. Musée du Louvre.

Th. Chassériau a encore peint des décorations pour les églises de Saint-Merri, de Saint-Roch, de Saint-Philippe-du-Roule. Chevalier de la Légion d'honneur en 1849, il est mort à Paris prématurément le 8 octobre 1856.

A côté de tous ces maîtres aux conceptions grandioses, charmantes ou fortes, il est une figure de genre, qui mérite d'être retenue. C'est celle Octave Tassaert. Il est né à Paris le 26 juillet 1800 et mort dans cette ville le 24 avril 1874. Ce n'est pas qu'on puisse le rattacher aux mystiques lyonnais par ses élucubrations séraphiques, où il dépeint avec Vidal, Galimard ou Janmot, la vie et les amours des anges, suivant les poèmes, alors célèbres, de Lamartine ou d'Alfred de Vigny; ce n'est pas que sa mémoire gagne à ce qu'on rappelle ses conceptions plus terre à terre, de sujets voluptueux et presque érotiques, mais il avait retrouvé sur sa palette les harmonies lactées de Corrège et de Prud'hon. Il est, à ce moment de techniques un peu négligées, un des praticiens les plus délicats et les plus sensibles. Ce n'est pas son seul point de ressemblance avec Prud'hon, car, comme lui, sa fin fut douloureuse; elle fut même tragique, et comme lui il a traduit dans ses derniers ouvrages ses propres souffrances. La *Famille malheureuse*, du Salon de 1849, inspirée d'un passage des *Paroles du croyant*, de Lamennais, annonce la triste façon dont il mit un terme à ses douleurs.



PIERRE PUVIS DE CHAVANNES.

L'ENFANCE DE SAINTE GENEVIÈVE.

(*Panthéon*).

CHAPITRE IV.

ÉCOLE FRANÇAISE

Troisième Période. — De 1848 a 1870

La date de 1848 est une date mémorable dans l'histoire de l'art comme dans l'histoire politique et sociale de la nation. Tous les ferments que la grande Révolution avait laissés dans la pensée depuis plus d'un demi-siècle et qui l'avaient sourdement agitée, vont lever brusquement dans un élan unanime d'enthousiasme, de solidarité, d'esprit altruiste de liberté et de fraternité universelle. Il semblait vraiment qu'une ère nouvelle se levât pour le monde; les cœurs étaient ouverts à toutes les espérances, les rêves les plus utopiques des philosophes et des sociologues ne paraissaient plus invraisemblables, et les plus généreuses chimères semblaient devoir être prochainement des réalités.



Jean-François Millet. — Paysan appuyé sur sa houe.

La République de 1848 fut établie dans une sorte d'ardent mysticisme démocratique qui, malgré l'avortement de cette deuxième tentative d'affranchissement, laissa dans la nation des traces profondes. C'est une date capitale dans la vie publique du pays et une étape nouvelle et solennelle dans sa marche en avant, malgré les obstacles et les chutes momentanées. Cette date comptera, du reste, pour toute l'Europe, car les événements de février eurent leur contre-coup sur toutes les autres nations. Un des contemporains de ces luttes artistiques et politiques, Jules Breton, nous dit lui-même que „l'esprit révolutionnaire, qui allait bouleverser l'ordre social, préparait en même temps une transformation dans les arts et dans la littérature".

Les artistes furent d'autant plus vivement émus par les courants qui avaient produit cette grande crise nationale, qu'ils confondaient leurs aspirations politiques avec leurs intérêts professionnels, et qu'ils luttaient infructueusement depuis bien des années contre l'intolérance des jurys privilégiés. Un grand nombre d'artistes étaient déjà pénétrés des idées saint-simoniennes et fouriéristes et plus ou moins mêlés au phalanstère; nous avons déjà cité Gigoux, Chenavard, Raymond Bonheur. Il faudrait en indiquer bien d'autres.

Une grande effervescence régnait donc dans les ateliers; un des effets particuliers de la révolution de 1848 fut d'orienter plus franchement les artistes vers la peinture des aspects populaires. Ce souffle démocratique les portait vers les milieux d'où ils étaient la plupart issus et qu'ils avaient si longtemps méconnus pour de froides et pâles fictions. Ce fut une grande poussée réaliste, qui canalisa en un seul grand courant toutes les sources antérieures jaillies isolément, soit du sein de l'œuvre de Gros ou de Géricault, soit de celle de Delacroix ou de Decamps, soit du groupe des grands paysagistes.

Un des principes exaltés par les sociologues et les philosophes, Saint-Simon, Fourier, Auguste Comte ou Proudhon, principe que la République tenta de consacrer par l'établissement



Photo Braun, Clément & Cie.

Jean-François Millet. — La Baigneuse.

chimérique et malheureux des ateliers nationaux, exerça, de son côté, son prestige sur la pensée artistique. Le travail, considéré comme l'obligation sacrée de tout citoyen, fut érigé en une sorte de culte moral. L'art y sacrifia sans tarder et c'est de ce jour que date le point de départ de cette inspiration qui, de la peinture, gagnera bientôt la statuaire et se vouera à fixer l'expression de ces deux types essentiels du travailleur: l'*ouvrier* et le *paysan*. Ils vont s'incarner dans l'œuvre des deux maîtres qui dominent cette époque: Millet et Courbet.

Pour bien comprendre le rôle de ces deux grands initiateurs et l'importance, dans l'histoire, de la date de leur apparition, il faut imaginer la peine qu'éprouva notre école à trouver l'expression picturale de ces milieux populaires, expression qui avait été jadis réalisée si aisément par les maîtres hollandais. Un vieux préjugé d'école pesait sur notre temps; des souvenirs de théâtre traînaient au fond des imaginations. On se faisait une idée étroite de



Photo Braun, Clément & Cie.

JEAN-FRANÇOIS MILLET. — L'Angelus (Collection Chauchard).

ce qu'on appelait le „pittoresque", qu'on ne concevait plus qu'avec le piquant, l'inattendu, ce qui pouvait distraire ou amuser l'œil, au lieu de dégager, dans toutes formes, les caractères expressifs qui les rendent propres à la peinture. Aussi tardait-on à trouver l'expression de la vie rurale ou populaire et avait-on tourné le problème en s'adressant aux milieux qui offraient des sujets où le „pittoresque", comme on l'entendait, s'unissait à la réalité. De là la faveur de la peinture exotique: exotisme d'Italie, exotisme d'Espagne ou d'Afrique, et, à l'époque où nous sommes, toutes ces pérégrinations des artistes de province en province, à la recherche, de l'Alsace à la Bretagne ou aux Pyrenées, de ces éléments de costume et de décor, indispensables encore à leurs habitudes d'éducation toute romantique.

Les romantiques, en effet, parmi ceux qui se consacrèrent à la peinture des réalités extérieures, s'attachèrent surtout à la nature isolée: la nature semble écraser leur imagination par la grandeur de ses spectacles: ils ne voient qu'elle et ses grandes harmonies. L'homme et les animaux n'y occupent qu'une place lointaine et accessoire; ils meublent leurs tableaux. Les naturalistes firent un pas de plus dans leur amour plus étroit de la nature domestique; ils peignirent les bêtes, les humbles collaborateurs de l'homme, mais sans oser encore s'attaquer directement à celui-ci. Chez Troyon, chez Jacque ou chez Rosa Bonheur, l'homme n'apparait qu'à côté de l'animal, qu'accessoirement à lui.

Le réalisme allait enfin aborder le problème de *l'homme*. „Jadis, pouvait écrire Thoré, le critique qui levait, dès lors, le plus haut la bannière de l'art moderne, jadis, on faisait de l'art pour les dieux et pour les princes. Peut-être que le temps est venu de faire *l'art pour l'homme*". Aussi, derrière Decamps, qui prélude à tout ce mouvement, où de vieux romantiques, comme Roqueplan, se mêlent à des hommes nouveaux, voit-on fourmiller tout un groupe de peintres, peintres de figures et de paysages, qui ne dissocient plus guère, d'ailleurs, ces deux termes, s'attachant à traduire les spectacles simples et coutumiers de la vie de leur temps.



Jean-François Millet. — Le Printemps.
(Appartient à M. Durand-Ruel).

Millet n'était donc pas une exception lorsqu'il apparut au Salon de 1848 avec le *Vanneur*, qui est le point de départ de sa grande œuvre rurale. Avant lui d'autres avaient tenté d'exprimer les mêmes choses, et, cependant, quand il parla, il sembla que c'était la première fois qu'on les disait. Il répondait si hautement aux préoccupations du jour que le conservatisme timoré, la pusillanimité inquiète du public, y virent des manifestes et vouèrent une haine implacable à cet art, qu'on prenait pour un art de déclamation et de proclamation.

Rien n'était, pourtant, plus loin de la pensée de Millet. Et, justement, ce qui le distingue de ceux qui le précèdent, c'est que les uns sont restés de purs pittoresques, issus

du romantisme, que les autres abordent leurs sujets populaires avec des préoccupations démocratiques et socialistes, c'est-à-dire d'ordre politique ou philosophique, tandis que, lui, est simplement l'homme de son œuvre, qu'il peint l'existence de la plèbe rurale sans esprit de protestation ni de revendication, uniquement parce qu'il a été et qu'il est resté au fond du cœur l'un d'entre ses frustes héros.

Jean-François Millet, en effet, était un paysan, fils de paysan. Il est né le 4 octobre 1814 à Gruchy (Manche), d'une famille de cultivateurs, au milieu de laquelle il prit sa part des travaux, jusqu'à l'âge de vingt ans. Ses goûts pour le dessin s'étaient manifestés de bonne heure. Son père, un jour, en fut si surpris qu'il décida de l'envoyer à Cherbourg prendre des



Jean-François Millet. — Le Printemps (Musée du Louvre).

leçons. C'était en 1835, il avait donc 21 ans. Il resta quelques mois chez un premier maître, modeste artiste de province, tout à fait inconnu, dont le nom n'est même pas sûr, Mouchel, Moncel ou du Moncel, qui ne l'écarta point de sa voie naturelle, car, ainsi que lui, il était passionné pour la nature et pour les bêtes, et ses maîtres de prédilection étaient les flamands et les hollandais: Rembrandt, Téniers, Brouwers et Breughel. Son père venant à décéder subitement, il retourna à Gruchy reprendre la direction de la famille et des travaux des champs. Mais sa pensée est désormais ailleurs. Sa mère et son aïeule le sentent si bien qu'on le décide à repartir pour Cherbourg, où il finit d'étudier dans l'atelier d'un ancien élève de David, Langlois. Là, il développa son instruction, commencée avec soin, d'ailleurs, par le curé de son

village. Il obtient la bourse départementale et vient à Paris en janvier 1837. Les premiers temps de ce séjour furent très douloureux. Il était coup sur coup frappé par les deuils qui faisaient le vide dans sa famille et poursuivi par la misère. C'est alors que, sur le conseil d'un ami, il se résolut à faire des sortes de pastiches dans le goût du XVIIIe siècle, en faveur en ce moment, qu'il vendait pour un louis. Il retourne à Gruchy, fait un séjour à Cherbourg, où il se marie avec une de ses élèves, premier mariage malheureux avec une femme malade, qui mourut trois ans après. Rentré à Paris en 1842, il repart en 1844 pour Gruchy et Cherbourg, après le décès de sa femme, et se remarie en 1845 avec celle qui fut la compagne dévouée de toute sa vie et lui donna ses neuf enfants. Après un petit séjour au Havre, il revient à Paris et, en 1849, fuyant le choléra et les discordes civiles, il se réfugie, momentanément croit-il, à Barbizon. Il y demeura tout le restant de sa vie. Le premier Salon de Millet est celui de 1840, avec un portrait. Jusqu'à cette date de 1848, où apparait le *Vanneur*, la manière de Millet se présente sous deux aspects. Lorsqu'il affronte la publicité des Salons, il reste dans la vieille donnée antique ou biblique: *Tentation de St-Jérome*, *Œdipe détaché de l'arbre*, du Salon de 1847, qui le fit déjà remarquer de la critique; *Captivité des Juifs à Babylone*, exposée en 1848 avec le *Vanneur*, etc. Dans les petites toiles qu'il produit pour la vente, il reste sous l'inspiration mythologique du XVIIIe siècle. Il subit tantôt l'influence de Delacroix et de Decamps, très marquée dans les premiers sujets, et tantôt de Diaz. Celui-ci l'encourageait par son affection admirative dans cette seconde voie, qui n'était pas sa voie véritable, mais dans laquelle il commençait à obtenir de réels succès. Cependant, un peu avant cette date de 1848, il semble que l'amitié qui l'unissait à Charles Jacque fit contre-poids à ces premières influences et ramenât Millet vers ses conceptions naturelles. Après quelques hésitations, sensibles dans certaines toiles, où il traite des sujets de réalité rustique, il renonça brusquement à ce qu'on a appelé sa „manière fleurie" pour se vouer, dès 1849, en face des spectacles grandioses de la vie des champs, qui désormais va être de nouveau la sienne, à l'exaltation des travaux, des luttes, des peines et des rares et monotones joies de cet être qu'il sent son frère, le paysan.



Gustave Courbet. — Les Casseurs de pierres (Musée de Dresde)

Chercher dans l'œuvre de Millet ce qu'on appelle le chef-d'œuvre est chose malaisée; dans le labeur considérable de cette existence si jalousement consacrée au travail, il n'est point de pièce qui ne compte. Vanneur, semeur, botteleurs, paysan greffant un arbre ou


Photo Braun, Clement & Cie.
GUSTAVE COURBET. — L'Enterrement d'Ornans (Musée du Louvre).

ramasseurs de pommes de terre, gardeuses d'oies ou tondeurs de moutons, tueurs de cochons ou vignerons au repos; petite bergère songeuse, qui tricote en gardant ses ouailles, pâtre méditatif appuyé sur son baton, au milieu de ses troupeaux, dans la solitude de la lande et le silence de la nuit; mères pensives penchées sur les berceaux, ménagères diligentes occupées aux soins de la maisonnée, toutes ces figures et toutes ces scènes s'impriment dans le souvenir avec la puissance de types et de tableaux inoubliables.

Les Glaneuses sont entrées au Louvre par le legs de Mme Pommery, de Reims. Elles apparurent au Salon de 1857. Malgré l'estime croissante qu'il s'attirait chaque année dans l'esprit d'un public d'élite, Millet était encore vivement discuté et sa situation matérielle demeurait tout à fait pénible. Les *Glaneuses* lui amenèrent une sorte de relèvement, du moins moral, par le succès plus étendu qu'elles obtinrent. Car, pour le prix qu'il en trouva, il fut assez médiocre; il les vendit avec peine 2.000 francs, à M. Binder, de l'Isle-Adam.


GUSTAVE COURBET. — L'Atelier fragment (Collection Desfossés).

La critique, d'ailleurs, fut assez partagée. Paul de St-Victor, qui montrera en maintes circonstances si peu de clairvoyance à l'égard de Millet, distingue bien dans ces trois figures de pauvresses, l'influence de Michel-Ange, mais c'est pour en faire un crime à l'artiste. Millet en effet, fut de très bonne heure, alors qu'il allait au Louvre, étudier les dessins des maitres, impressionné par la manière puissante et la vision

austère du grand florentin mais la grandeur épique de ses personnages n'est point faite d'amplification ni de grandiloquence, elle est faite de simplication et de conviction, et l'on ne peut voir de spectacle à la fois plus grandiose et plus simple que celui de ces trois femmes, courbées sur les éteules, dans la large lumière diffuse du jour. D'autres écrivains, par contre, soutinrent l'artiste, et Maxime Du Camp écrivait ces mots, qui devaient aller au cœur du peintre: „Je crois que la bonne foi en peinture a été rarement poussée aussi loin. C'est honnête et franc comme du bon pain bis".

L'*Angelus* est, dans l'œuvre de Millet, la plus populaire. Le côté sentimental inhérent à ce sujet y a contribué. Millet s'est pourtant toujours défendu d'employer ces moyens faciles. Mais, ici, il avait cru pouvoir exprimer cette „nuance d'émotion particulière, comme l'écrit M. Henry Marcel, l'espèce d'attendrissement instinctif, qui doit saisir parfois aux champs



Gustave Courbet. — Vénus et Psyché.

les plus frustes natures, à l'audition lointaine de ces cloches, qui ont annoncé leur entrée dans la société chrétienne, célébré leur mariage, pleuré la mort de leurs proches, et sonneront leurs propres funérailles". Il fut acquis par l'intermédiaire du marchand belge, Arthur Stevens, frère du peintre, par M. van Praet, Ministre de Belgique, dont la collection fut célèbre. De là, elle passa à M. John Wilson, puis à M. Secrétan en 1881. A la dispersion de cette collection, en 1889, Antonin Proust, député, prit sur lui de pousser les enchères au lieu et place des Musées Nationaux et ce tableau lui fut adjugé au prix de 582.650 francs. Cette acquisition ne fut pas ratifiée par le gouvernement. Le tableau, acheté par un Américain, fut promené à travers les Etats-Unis, puis acquis par M. Chauchard au prix de 800.000 francs.

Le *Paysan appuyé sur sa houe* fut exposé au Salon de 1863. Depuis deux ans, Millet se trouvait libéré momentanément, par un contrat avec Arthur Stevens, des soucis d'argent,

qui rongeaient sa vie. Il pouvait se laisser aller entièrement à toutes les hardiesses de sa pensée et traduire enfin cette âpre figure du paysan „tout erréné, dont on a entendu les *han* depuis le matin, qui tâche de se redresser un instant pour souffler". L'*Homme à la houe* a fait couler beaucoup d'encre. On l'a rapproché justement du célèbre passage de Labruyère: „L'on voit certains animaux farouches, des males et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés de soleil . . . ." La bataille fut acharnée entre les partisans et les détracteurs de Millet. Cette image, sauvage et poignante, fut de celles qu'on considéra comme un manifeste politique et social. Millet s'en défendit près de son ami Sensier, dans une lettre admirable: „On ne peut donc pas admettre tout simplement, écrivait-il, les idées qui peuvent venir à l'esprit à la vue de l'homme voué à gagner sa vie *à la sueur de son front*. Ce n'est



Gustave Courbet. — Le Ruisseau du Puits noir (Musée du Louvre).

pas de mon invention, et il y a longtemps que cette expression „le cri de la terre" est trouvée". L'*Homme à la houe* avait été payé 2.000 francs.

La *Baigneuse*, gardant ses oies, qui s'allonge au bord de la rivière, son jeune corps tout nu, en tâtant l'eau de ses pieds, fait un contraste singulier avec le précédent ouvrage et montre quelle pouvait être la sensibilité du maître devant toutes les formes de la beauté. Un souvenir du temps où il peignait les nymphes et les naïades semble avoir conduit son pinceau. *Le Printemps*, peinture décorative, date de 1865. C'est un panneau qui avait été commandé, avec l'*Été et L'Hiver*, pour la salle à manger d'un amateur alsacien, M. Thomas, de Colmar. Il appartient aujourd'hui à M. Durand-Ruel. Millet s'inspirait, pour ses décorations, des grands italiens qui ont couvert les murs de Fontainebleau, mais il garde, dans ce genre nouveau pour lui, et où il semblerait devoir être embarrassé, une grâce antique et comme prud'honnienne.

Quant au paysage du *Printemps*, il appartient aux dernières années de la vie du maître: il fait partie d'un ensemble de commandes exécutées pour M. Hartmann, de Münster, qui a légué ce chef-d'œuvre au Louvre. C'est une incomparable symphonie naturaliste: elle dit toute la magnificence tragique de l'orage et toute la grâce des petites fleurs qui s'ouvrent au bord des sentiers. C'est là qu'on comprend cette phrase d'une lettre de Millet: „Il en est qui me disent que je nie les charmes de la campagne. J'y trouve bien plus que des charmes, d'infinies splendeurs. J'y vois, tout comme eux, les petites fleurs dont le Christ disait: „Je vous assure que Salomon, même dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'une d'elles." Je vois très bien les auréoles des pissenlits et le soleil qui étale, là-bas, bien loin par delà les pays, sa gloire dans les nuages". Millet est mort le 20 janvier 1875. Il avait été décoré en 1868.

Le grand mérite de Millet près de la postérité et son action sur elle proviennent donc de ce qu'il a été, sans esprit de protestation ni de revendication, tout simplement, par ses origines et sa propre mentalité, l'homme de son œuvre. La grande force de Courbet près de ses contemporains, ce qui en fit le chef du mouvement nouveau qui se dessinait, c'est qu'il



Photo Braun, Clément & Cie.

JULES BRETON. — La Bénédiction des Blés (Musée du Luxembourg).

prétendit résumer dans son art toutes les théories artistiques, philosophiques, politiques et sociales, qui couraient les tavernes, qu'il se plut à froisser le sentiment public et à rechercher une impopularité qui imposait son nom aux foules. Il inventa ou du moins il incarna, le *réalisme*. Affichant, par principe, qu'il ne fallait faire que de l'art vivant, ne représenter que les choses que l'on a vues, il déclarait que son art était un art volontaire, mathématique, de raisonnement et de logique. Il fut pris au sérieux par Proudhon, qui en fit le peintre suivant sa doctrine. Ce grand hâbleur était, par bonheur, un artiste ou plutôt un peintre doué d'une puissance prodigieuse de vision et d'exécution. Dans la période de pratiques troubles et de louches compromis entre toutes les anciennes formules, il centralisait les efforts de ses devanciers obscurs ou hésitants, il ramenait aux saines et vigoureuses traditions du passé, tout en se donnant des airs de les combattre. Car il connaissait mieux le Louvre et les maîtres du passé qu'il ne voulait le laisser croire, et, dès son arrivée à Paris, il copiait attentivement Rembrandt et Franz Hals, Van Dyck et Vélasquez et, jusqu'au Luxembourg, Delacroix et même Schnetz. GUSTAVE COURBET est né à Ornans (Doubs) le 10 juin 1819, dans une famille de propriétaires fonciers, qui avait quelque aisance, et dans un milieu de vignerons comtois. Il garde, lui aussi, les traces indélébiles de ses origines, qui donnent leur grande unité à son

œuvre. Après d'assez médiocres études au Séminaire de Besançon, quelques premiers travaux dans sa ville natale, où il trouva des encouragements, il partit pour Paris, reçut quelques conseils de A. Hesse, mais travailla surtout seul, devant la nature, en s'aidant des maitres. De 1844 à 1848, il exposa aux Salons des morceaux d'une inspiration assez incohérente : sujets de réalité dans lesquels il commence à se prendre complaisamment pour modèle, compositions romantiques ou allégories fumeuses, sans parler des tableaux refusés, ce qui fait qu'il prend déjà au sérieux son rôle de futur révolutionnaire. En 1849, avec le Gouvernement nouveau et le jury élu par les artistes, Courbet put exposer sept toiles, parmi lesquelles figurait *L'Après-dînée d'Ornans*, du Musée de Lille, son premier chef-d'œuvre. En 1850, enhardi par ses succès, — médaille et acquisition par l'État — il se lança résolument dans des peintures qui étaient, elles, de véritables manifestes. Il eut le succès et le scandale qu'il attendait, car il ne séparait pas l'un de l'autre. Le Salon de 1850 comprenait, en effet, huit tableaux, paysages, portraits, scènes composées, parmi lesquelles deux ouvrages des plus significatifs : *les Casseurs de pierres* et *l'Enterrement d'Ornans*. Ce premier tableau, qui est entré au Musée de Dresde, au prix de 50.000 francs en 1904, à la vente Binant, où le Louvre fit un vain effort pour l'acquérir, fut inspiré à Courbet, fortuitement, sans idée présumée de protestation politique, par une scène réelle dont il fut frappé, un jour, sur une route de son pays. Il fait aussitôt poser les deux personnages : le vieillard courbé sur son travail, la masse en l'air et le jeune homme dépenaillé portant un panier de pierres cassées. Courbet avait été saisi par ce mélange de pittoresque et de misère. On lui imputa, dans son entourage, des idées politiques. Il comprit aussitôt, avec ce génie prodigieux de hablerie qui devait faire son malheur, le parti qu'il en pouvait tirer : dès lors il fut le peintre de la question sociale.



Camille Roqueplan — La Fontaine au grand figuier.

L'Enterrement d'Ornans, s'il n'était pas un manifeste politique, était un manifeste artistique. Cette puissante et magnifique toile, qui témogine d'une indépendance de vision et d'une vaillance de pratique extraordinaires, bouleversa tout le monde et même beaucoup

des amis du peintre, Paul Mantz pouvait dire avec raison que c'étaient les colonnes d'Hercule du réalisme", qu'on ne pouvait pas aller plus loin. Sur l'instant, et étant donné le milieu aveuli des expositions, cette mâle peinture, sans réserve, sans retenue, qui prenait même un malicieux plaisir à étaler toutes les médiocrités grotesques de la vie de petite province, devait faire une tache brutale. Elle ne pouvait attirer qu'un petit nombre d'esprits clairvoyants et devait révolter tous les autres. La composition est sans artifice. Elle groupe simplement autour d'une fosse le curé du village, les bedeaux, les chantres avec leurs toques et leurs robes rouges, les porteurs, la famille et les amis, c'est-à-dire près de cinquante portraits, tous sur nature, des habitants d'Ornans. Cet enterrement, on le voit, n'était que le prétexte à sortir toute la défroque colorée de la sacristie en la joignant aux beaux noirs des vêtements de deuil, sous l'effet d'un simple et grandiose paysage. L'accord, si difficile à obtenir entre tous ces éléments, est complet. Aussi l'influence de ce tableau fut-il considérable sur l'école. Huit ou dix ans plus tard, les jeunes réalistes qui se grouperont autour du maître, les Fantin, les Legros, les Whistler y puiseront leurs premiers enseignements et on y retrouve les origines de générations plus lointaines comme celles des Simon et des Cottet.



[illegible]

L'*Atelier* date de 1855. Courbet se dépêcha de le terminer en vue de l'Exposition Universelle. Il calculait qu'il n'avait mis que deux jours par personnage sur les trente-trois que contient le tableau. Il l'envoya à l'Exposition avec *l'Enterrement d'Ornans* et un certain nombre d'autres toiles. Le jury accepta tout sauf les deux superbes envois. Courbet se résolut alors à organiser une exposition privée, accolée aux bâtiments de l'Exposition Universelle, sur un terrain loué Avenue Montaigne, avec ce titre sur la porte: *Le Réalisme. G. Courbet. Exhibition de 40 tableaux de son œuvre.* Les discussions furent violentes autour de ces ouvrages et Courbet les avait alimentées par toutes les prétentions qu'il avait introduites dans son dernier tableau. Car *l'Atelier* était ce qu'il appelait „une allégorie réelle", déterminant une phase de sept années de sa vie artistique. Il avait, à cette intention, groupé sans grande cohésion, autour de sa propre personne, occupée à peindre un paysage, tandis qu'un modèle nu le contemple, une trentaine de figurants, soi-disant symboliques, qui représentaient soit les amis qui avaient encouragé son œuvre: Baudelaire, Bruyas, Champfleury, soit les sujets qu'il avait traités: un braconnier indique les sujets de chasse, une irlandaise la misère; soit les différentes catégories de personnages qui se rencontrent dans la vie: un juif, un vigneron, un paillasse, un croque-mort, un peintre, un enfant; soit, encore, à droite, un groupe d'amateurs mondains. Courbet montrait par là la pauvreté de sa philosophie et la richesse et la puissance de sa palette. Cette œuvre le classa près des esprits clairvoyants et de bonne foi. Il n'y a qu'à lire, dans le

journal de Delacroix, l'impression produite sur le maitre, qui déclare n'avoir pu „s'arracher à cette vue". Cette incomparable toile, où Courbet a mis tout la vigueur et aussi toute la délicatesse de son tempérament de peintre supérieur, appartient à Mme Vve Desfossés, qui l'a rachetée à la vente de la collection de son mari, où le Louvre avait poussé l'enchère jusqu'à soixante mille francs. Le regretté amateur l'avait acquise dans des circonstances assez curieuses. A ce moment cette toile n'était pas considérée à son juste mérite; elle était convoitée, à l'occasion d'une vente publique, par des marchands qui espéraient en tirer parti en la morcelant. M. Desfossés assistait à la vente avec son ami Lutz. Celui-ci lui fit observer que cette composition ferait un admirable rideau pour la scène qu'il faisait établir dans sa galerie en construction. M. Desfossés se rallia aussitôt à cette idée ingénieuse, acquit le tableau et le sauva ainsi d'une destruction certaine.



Honoré Daumier. — L'Amateur.

Dans cette toile de l'*Atelier*, le morceau du modèle nu est d'une beauté et d'une distinction assez rares dans l'œuvre du grand réaliste. Le *Nu* pourtant l'a hanté maintes fois; la toile de *Vénus et Psyché* montre qu'il n'y a pas été une fois heureux par hasard. Il attribuait encore à cette composition, suivant son incorrigible travers, une signification philosophique et morale; mais si en lui le philosophe était tout superficiel et artificiel, le peintre était solidement constitué et ne s'occupait, fort matériellement, que de la réalité des formes. Ici même elles sont d'une belle plénitude, et gardent cette grande tenue d'art qui est le style. Ce tableau, exécuté en 1864, ne put être prêt pour le Salon de Paris et fut exposé à celui de Bruxelles.

Courbet, comme paysagiste, n'a jamais été contesté. C'est sur ce point que les pusillanimes affectaient de lui témoigner leur admiration, pour avoir le droit de condamner plus sévèrement le reste de son œuvre. C'est sur ce point également que ses amis lui reprochèrent, plus tard, ses concessions au goût du public, lorsqu'il parut fatigué des fanfaronnades de Courbet et que celui-ci renonça pour quelque temps à ses figures. Il n'apporte, en effet, dans ce mode, aucune de ses violences ni surtout aucune de ses prétentions symboliques et propagandistes. Ses marines de Trouville, ses bords de la Loire, ses environs d'Ornans, jouent, de leur côté, un rôle capital dans l'histoire du paysage. Whistler imita les premières, et les impressionnistes comme Monet, Cézanne ou Pisarro s'inspirèrent longtemps de la pratique robuste des autres. Le *Ruisseau du Puits noir*, aujourd'hui au Louvre, après être resté une quinzaine d'années au Luxembourg, date de 1865.

C'est un de ses paysages les plus humides et les plus frais. Il a fait maintes rééditions avec modifications de ce motif. La fin de la carrière de Courbet fut fort agitée. Par la folie orgueilleuse de jouer un rôle, il s'était de plus en plus fourvoyé dans la politique. Sous l'Empire, il avait hautement refusé la croix de la Légion d'honneur. Après les événements de 1870, il se mêla aux hommes de la Commune. Comme il faisait partout plus de bruit que tous les autres, il fut particulièrement compromis, accusé, injustement semble-t-il, d'avoir participé au renversement de la Colonne Vendôme, condamné à six mois de prison, 500 francs d'amende et aux frais du procès. Plus tard, ses ennemis s'acharnant après lui, firent saisir tous ses tableaux pour payer les frais de reconstruction de la Colonne. Il dut s'exiler en Suisse en 1873, et mourut à la Tour de Peilz, près Vevey, le 31 décembre 1877.



Honoré Daumier. — Le Wagon de troisième classe.

Entre Millet et Courbet il est une figure intermédiaire, qui est loin, certes, d'avoir dans l'histoire leur importance initiatrice et leur portée exceptionnelle, mais qui, peut-être, par le caractère même de son talent, a le plus fait pour répandre dans le grand public ce goût des sujets ruraux, dont il était détourné par tous les préjugés causés par l'austérité du premier ou l'intransigeance du second. C'est Jules Breton. Il est né à Courrières (Pas-de-Calais) le 1er mai 1827. Après avoir étudié en Belgique près du peintre gantois De Vigne, dont il devait épouser la fille, il vint à Paris en 1847 et entra à l'atelier de Drolling.

Son premier Salon date de 1849, et il s'y montra, lui aussi, avec des sujets romantiques et pathétiques: *Misère et désespoir*, *Le pain*. Mais, né dans un milieu libéral, il fut très sensible aux idées et aux événements de 1848, et il est un de ceux que le mouvement démo-



François Bonvin. — Le Réfectoire (Musée du Luxembourg).

cratique ramena vers le lieu de ses origines, sinon populaires, du moins semi-rurales. Il peignit donc, dès 1853, un *Retour des Moissonneuses* et, en 1855, cette *Benédiction des Blés*, acquise par l'Etat pour 5000 francs, placée au Luxembourg et qui est demeurée son œuvre la plus saine et la plus simple. Jules Breton consacra toute sa carrière à la glorification de la vie des champs, continuant la tradition de Léopold Robert pour lequel il professait, d'ailleurs, une admiration éclairée, par un compromis entre le naturalisme et la tradition, un souci, qui l'entraîne parfois dans l'affectation poétique et la manière pittoresque, du rythme des lignes, de la vibration des harmonies, de ce qu'il prenait pour le style. Poète avec la brosse, il le fut aussi avec la plume et il a publié des romans, des souvenirs et des volumes de vers très estimés. Son frère Emile a été, lui aussi, un paysagiste de talent poétique, et sa fille, Madame Demont-Breton, s'est fait, à côté de son mari, le peintre Adrien Demont, un nom très populaire comme peintre. Jules Breton, dont l'œuvre est très appréciée jusqu'en Amérique, où elle atteint de très hauts prix, était membre de l'Institut depuis 1886, et Commandeur de la Légion d'honneur depuis 1885.



Alfred Dehodencq. — Fête juive au Maroc (Musée de Poitiers)

Dans le nombre des artistes clairvoyants, qui ont préludé au développement artistique de la deuxième moitié du XIXe siècle, la plupart, on ne sait par quelle injustice du sort, sont restés obscurs ou méconnus. Le Luxembourg s'est peut-être un peu pressé de les envoyer en province. La spéculation s'étant portée sur les grandes figures, à un moment où les plus illustres romantiques ou naturalistes étaient dans toute leur gloire, ils disparurent peu à peu de la circulation. On ne voit plus passer que de loin en loin, dans les ventes

publiques, et ce n'est plus guère que dans les musées des départements qu'on peut étudier des artistes comme Jeanron, Loubon, le provençal qui a fondé l'école marseillaise, Guignet, Guillemin, Lessore, Verdier, Antigna, Éd. Frère, Fortin, Garbet, Hoffbauer, etc. Le Luxembourg en a sauvé quelques uns comme les frères Armand et Adolphe Leleux, Hédouin, Amand Gautier, Gustave Colin, et surtout, Cals, Daumier, Dehodencq et Bonvin, les trois premiers, qui ont été rejoindre au Musée du Louvre, Servin, entré depuis peu. Ces derniers noms ont une signification toute particulière. Le brave Adolphe Félix Cals, né à Paris le 17 octobre 1810, mort le 3 octobre 1880, mérite une attention toute sympathique, car cet excellent homme, bon ouvrier et fils d'ouvrier, a, douze ou quinze ans avant Millet et Courbet, dit, avec la tiédeur d'une émotion simple et contenue, dans une atmosphère enveloppante de tendresse, les humbles joies et les austères devoirs des ces „gens du commun" comme on disait

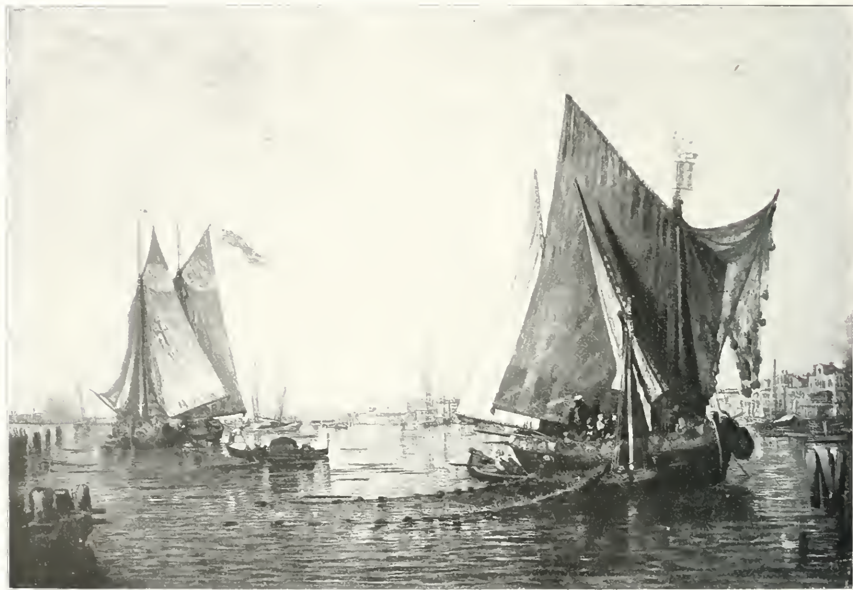


Léon Belly. — Pèlerins allant à La Mecque (Musée du Louvre).

du temps de Chardin, qui, trente ans après la mort de Cals, feront marcher le monde. Avec ses *Vieux pauvres*, ses *Petits Vagabonds*, sa *Pauvre Famille en prière*, ses *Liseuses*, ses *Jeunes Filles lisant*, *Jeunes filles travaillant*, *Sollicitude maternelle*, *Jeune mère allaitant son enfant*, *Éducation maternelle*, il annonce même, de loin, Legros, Fantin-Latour et Carrière.

Quant à Honoré Daumier, né à Marseille le 26 février 1808, mort à Valmondois le 11 février 1879, il est remis aujourd'hui à sa place au premier rang de notre école. Il était le fils d'un pauvre vitrier, commença par être „saute-ruisseau" puis commis de librairie, fit son éducation tout seul et gagna d'abord sa vie comme lithographe. Il a surtout été connu par ses caricatures, publiées dans le *Charivari*, où il créa ce type inoubliable de Robert Macaire. A ce titre, sa gloire est incontestable, mais, comme peintre, il mérite d'être rapproché de

Millet, car il a fait pour le menu peuple des villes ce que ce dernier a fait pour le peuple des campagnes. Il est essentiellement peintre par sa palette rousse et chaude, mais riche et profonde. Comme peintre, Daumier a exposé au Salon, dès 1849, avec une interprétation de la fable de La Fontaine: *Le Meunier, son Fils et l'âne*, acquise pour le Luxembourg à la vente Doria et placée aujourd'hui au Louvre. L'*Amateur* est un type de la rue, comme il s'en trouvait beaucoup jadis, alors que les quais offraient leurs étalages d'estampes en plein vent et que les boutiques s'ouvraient avec leurs empilements de cartons où l'on rêvait des trésors. Le *Wagon de 3e classe*, sujet repris plusieurs fois par Daumier, est une de ces représentations humoristiques de personnages populaires, dans lesquelles l'extraordinaire observateur qu'était ce grand enfant distrait et bienveillant de Daumier mettait toute sa féroce bonhomie.



FÉLIX ZIEM. — Vue de Venise (Musée du Luxembourg).

FRANÇOIS BONVIN, lui, est un peu plus jeune; il est né à Paris, ou plutôt à Vaugirard, comme on disait alors, le 22 novembre 1817 et il est mort à Saint-Germain-en-Laye, où il s'était retiré, le 18 décembre 1887.

Cals et Daumier trouvèrent dans leur vie des protecteurs, l'un avec le comte Doria, l'autre avec Corot, qui, on le sait, le fit si gentiment propriétaire. La vie de Bonvin, elle, fut mélancolique du commencement à la fin; d'une famille de robe et d'épée, ainsi qu'il disait plaisamment, — sa mère était couturière et son père garde champêtre, — il eut une enfance assez pénible dans les milieux faubouriens et se forma un peu tout seul. Il étudia d'abord à l'école de dessin de la rue de l'Ecole de Médecine, qui devait plus tard préparer une si belle génération d'artistes, et reçut les leçons de Granet, pour qui il professait une grande vénération. Pendant ce temps il gagnait sa vie dans une imprimerie — il y resta onze ans — et plus tard



Photo Braun, Clément & Cie.

Henri Harpignies. — Souvenir d'Antibes.

il fut obligé d'accepter une place d'inspecteur au marché aux bestiaux de Poissy. Aussi ne peignait-il guère pendant longtemps que le matin de très bonne heure [illegible] son et débuta-t-il par des effets de lampe. Il exposa pour la première fois en 1846, à l'Odéon, dans une exposition organisée par Bocage, puis, en 1847, au Salon, et il fut bientôt connu dans le monde des artistes et des amateurs, qui, pourtant, ne jetaient pas l'or à pleines mains sur ses toiles, par ses tableaux d'écoles, d'hôpitaux ou de couvents, tels que le *Réfectoire*, qui n'entra au Luxembourg qu'à la veille de sa mort; car il ne fut pas gâté non plus par l'administration. Cette peinture date du Salon de 1873. Saint-Victor écrivait d'elle: „Une impression solennelle se dégage de cette petite toile; c'est celle d'un repas d'Emmaüs: Jésus est là, invisible, derrière ces humbles filles pénétrées de sa foi et de sa présence". La cécité le frappa à la fin de sa vie et il mourut au moment où les artistes, émus de sa triste situation, venaient d'organiser une vente pour aider ses derniers jours. Il a joué un certain rôle, en dehors de son talent, dans le mouvement réaliste, bien qu'il se défendit énergiquement contre cette qualification: c'est lui qui, le premier, conduisit Courbet au Louvre et c'est par lui que Legros, Fantin, Ribot et Whistler furent mis en relations avec le maître d'Ornans.



Monticelli (Adolphe). — Panneau de[illegible]
(Appartient à M. Durand-Ruel

Alfred Dehodencq appartient, comme Bonvin, à la race de ces réalistes, ardemment épris des grandeurs et des beautés de la vie, qui ne s'attachent pas à traduire littéralement les réalités, mais à recueillir toute la poésie qui s'en dégage. Il est né à Paris le 23 avril 1822 et mort dans cette ville le 7 janvier 1882. Il était fils d'un ancien officier qui avait démissionné pour se mettre dans les affaires et mourut jeune. Ses études faites, il obtint de sa mère de suivre sa vocation qui l'entraînait vers la peinture et il entra chez Léon Cogniet en 1839. Il exposa pour la première fois en 1844 et obtint une médaille en 1846. En 1848 il prit part aux journées de juin, fut blessé au coude et dut aller se remettre dans les Pyrénées. De là il eut vite fait de passer en Espagne et ensuite au Maroc. Il a exécuté dans ces deux pays des toiles qui le classent comme un des plus puissants orientalistes et comme un des coloristes les plus suggestifs. Le Luxembourg a possédé la *Course de taureaux*, qui est aujourd'hui au Musée de Pau; le Musée de Poitiers garde sa *Fête juive au Maroc*, du Salon de 1870, qui donne, plus fortement encore que ne l'avaient fait des maîtres tels même que Delacroix, la couleur, l'accent et comme l'odeur singulière de ces pays exotiques. Il fut décoré à cette occasion.

Dehodencq, comme orientaliste, représente donc le réalisme, mais un réalisme expressif:

il est, pour ainsi dire, entre Delacroix et Courbet. LÉON BELLY, lui, se rapproche des naturalistes, et il a, en effet, débuté comme élève de Troyon. Il était né à Saint-Omer le 23 mars 1827; son père, officier d'artillerie, mourut de bonne heure et il fut élevé par sa mère, femme d'esprit élevé et de grande culture, qui avait quelque talent comme miniaturiste. Il s'adonna à la peinture après avoir passé ses examens pour l'École polytechnique, suivant le désir de sa mère. Puis, attiré vers l'Orient, il partit pour la Syrie en compagnie de M. de Saulcy et de M. Edouard Delessert. Il visita le Liban, la Palestine, et il exposa en 1853 ses premiers ouvrages: *Environs de Naplouse*, et *Vue de Beyrouth*, qui furent très remarqués. Il repartit en Orient, mais cette fois en Egypte et il exposa, à partir de 1857, des sujets pris au bord du Nil, qui le classèrent définitivement à un haut rang dans l'école. C'est en 1861 que s'établit sa réputation avec un groupe de tableaux dont se détachait magistralement la toile des *Pèlerins allant à la Mecque*, qui figura longtemps au Luxembourg avant d'être accrochée au Louvre. Tout le monde connaît cette peinture saisissante de la caravane, s'avançant de face, morne, sommolente, silencieuse, de pèlerins accablés par la chaleur ou engourdis dans la fièvre, qui sont penchés sur leurs hautes bêtes cagneuses. C'est un spectacle grandiose et farouche. Belly, revenu en France, tomba gravement malade en 1872 et resta deux ans alité. Il ne reprit plus qu'accessoirement ses sujets orientaux et travailla surtout à Fontainebleau et en Sologne, où il avait une propriété. Mais son nom restera surtout comme orientaliste: il a été un des premiers qui aient analysé avec sagacité et rendu avec puissance les effets extraordinaires dus à la diffusion de la lumière, dans des régions où elle se répand avec une prodigieuse intensité. Il est un précurseur de ces peintres qui, bientôt, vont se préoccuper des grands problèmes pittoresques de la lumière et de l'enveloppe. Belly est mort à Paris en Mars 1878.



Photo Braun, Clément & Cie.

J.-L.-E. MEISSONIER. — Madame Ferriot (Musée du Louvre).

L'orientalisme, à cette date, était particulièrement florissant. Le prestige de Delacroix était dans toute sa force: on va chercher dans des pays plus neufs, plus riches en ressources pittoresques, ces éléments de réalité et de beauté, que l'on demandait jadis à l'exotisme de l'Italie. L'un des plus brillants coloristes qui aient été séduits par cette fascination de l'Orient est FÉLIX ZIEM, né à Beaune le 25 février 1821, qui est aujourd'hui, bien vivant dans sa robuste vieillesse, le vice-doyen des peintres français. Porté de bonne heure vers la peinture, il dut choisir une carrière voisine, mais plus pratique pour satisfaire aux exigences paternelles. Il étudia donc l'architecture. En 1839, il remportait les trois prix à l'École de Dijon et obtenait ainsi la bourse d'études à Paris. Cette bourse lui ayant été retirée à la suite de son attitude envers les autorités, il quitte la maison paternelle et décide de se rendre

à Rome, en gagnant sa vie par son travail tout le long du chemin. Il arrive ainsi à Nice, après quelques mois de séjour à Marseille, est patronné par le duc de Devonshire, qui s'intéresse à ses aquarelles. Le voilà donc lancé. Il part pour Rome, Naples, Venise et c'est là qu'il se découvrit. Il ne cessa d'y retourner, ainsi qu'à Constantinople, et il semblait que personne ne pût plus peindre Venise après lui, tant il l'a faite sienne. Le Luxembourg possède deux exemplaires de cette inspiration. La grande *Vue de Venise*, qui a figuré au Salon de 1852, est peut-être son chef-d'œuvre, comme elle est un des plus glorieux morceaux de l'École contemporaine. Ziem obtint avec elle une première médaille. Il est officier de la Légion d'honneur depuis 1878.

Le marseillais MONTICELLI (ADOLPHE), né à Marseille le 24 octobre 1824 et décédé dans cette ville le 29 juin 1886, pourrait se rattacher à cette école. Comme Ziem, surtout dans sa dernière manière, il aime le papillotage de la couleur. Il se rapproche plutôt, cependant, par la technique et l'inspiration, des derniers romantiques, Diaz et Isabey, par ce goût de rêverie assez romanesque, de décamérons, de fêtes galantes, de cours d'amour, de sujets de la vie de château, qui le rattache d'ailleurs, plus haut, à Watteau. Ce fut, du reste, ce maître qui le frappa le plus profondément à son premier voyage à Paris. Il y vint, après ses études faites à Marseille sous la direction de Loubon. Avec Watteau, Delacroix l'attira de suite, ainsi que Rembrandt et les Vénitiens. A Paris, il travaille, mais n'expose pas au Salon; il est cependant coté par les artistes qui le connaissent et il faut bien qu'il eût déjà quelque réputation, puisqu'il obtint pour l'Impératrice une commande de quatre panneaux décoratifs. L'un d'eux, reproduit ici, appartient à M. Durand-Ruel. C'est, on le voit, une de ces scènes habituelles, sans motif bien distinct, d'élégances féminines, mais qui n'offre pas encore ces chatoiements mystérieux, ces scintillements jaillis de la profondeur de l'ombre, ces savantes orchestrations, en apparence confuses, de couleurs voluptueusement musicales, qui marquent la période de 1870 à 1876, alors qu'il est revenu au pays natal. Vers la fin, le talent de Monticelli s'exaspéra; sa santé s'était altérée, son cerveau était atteint. Il continuait, néanmoins, de peindre. C'est cette dernière manière qui a donné lieu aux plus odieuses falsifications.



Photo W. A. Mansell & Co., Londres.

J.-L.-E. MEISSONIER. — Les Braves (Collection Wallace).

Si Ziem est le vice-doyen, HENRI HARPIGNIES est, lui, le doyen des peintres de notre

siècle. Il est né le 28 juillet 1819 à Valenciennes. Il fut élève d'Achard, envers qui il garde un souvenir pieusement reconnaissant: mais il se rattachait au mouvement classique, quoique assez librement, en suivant la voie tracée par Corot. Il était fils d'un grand „sucrier" du pays, qui voulait en faire un ingénieur. Sa vocation, pourtant, ne fut point trop contrecarrée. Il fut envoyé à Paris et bientôt partit pour Rome. Comme Corot, de qui il relève étroitement dans sa première manière, ce fut l'Italie qui le forma. Il avait exposé dès 1853, mais ce fut en 1861 que son nom sortit de la foule, avec une *Lisière de bois sur les bords de l'Allier.* Il fut médaillé successivement en 1866, 1868 et 1869. Décoré en 1875, il reçut la rosette d'officier en 1883 et la cravate de commandeur en 1901. Il est un des rares paysagistes qui aient obtenu la médaille d'honneur. Il a peint en Italie, sur la côte d'Azur, d'où provient ce *Souvenir d'Antibes*, en Flandre, en Auvergne, sur les bords de la Loire, à Paris même, et surtout dans l'Yonne, où il s'est fixé, l'été, depuis plus de vingt-cinq ans. Harpignies est aussi célèbre comme aquarelliste que comme peintre; sa manière est large, décorative, il aime les silhouettes découpées des arbres, à contre-jour sur de grands ciels lumineux. En vieillissant, son exécution s'est assouplie et enveloppée. Comme le vieux peintre japonais Hok'saï, il donne, à son âge, une grande leçon, car, à près de quatre-vingt-dix ans, il fait encore des progrès.



J.-L.-E. Meissonier. — Le Fumeur (Collection M. Vasnier).

La réaction réaliste ou naturaliste, comme écrivait Laviron, que le critique combatif annonçait dès 1833, allait prendre, presque au lendemain de ce jour, une forme exceptionnelle à côté du développement normal dont nous avons fait connaître les principaux représentants. C'est un nouveau témoignage de ce que la puissance d'une forte individualité peut apporter d'imprévu dans l'histoire des arts. Cette personnalité exceptionnelle, qui semble en contradiction avec son temps au moment où elle paraît, est celle de Ernest Meissonier. Le rôle de ce peintre, dont la carrière glorieuse connut tous les succès et tous les honneurs, sera considérable dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Elle s'exercera dans un sens réaliste et documentaire, mais en une voie, certes, tout à fait différente de celle qui a été si largement ouverte par Millet et Courbet. Mêlé au milieu romantique, Meissonier fit contraste aussitôt avec ses camarades par son horreur de l'à-peu-près, de l'à-côté, du „chic", qui régnait en maître sur ces imaginations passionnées, abandonnées à des improvisations faciles et lâchées. Et cela, simplement, sans idée de protestation, grâce à la constitution physique de son organe visuel tout à fait prodigieux. Il voit tout et il a besoin de tout voir et cette clairvoyance de l'œil a pour complément une étroite et scrupuleuse probité qui a besoin également de tout savoir

et de ne rien laisser dans le vague ou l'indécision. Il lui a sans doute manqué un degré, le sens du mystère, mais cette soif ardente de vérité, ce génie fait d'honnêteté, de science, de volonté et de réflexion, a donné une impulsion salutaire à certains modes de la peinture, qui en ont été revivifiés: l'histoire, qui sort des mascarades théâtrales et de l'imagerie militaire, pour se baser sur l'étude des documents et des monuments et s'appuyer sur la vie; le *genre* qui renonce au „sujet" et sort des niaiseries sentimentales ou des sous-entendus vaudevillesques pour se renouveler par des qualités d'observation qui le relèvent.

Jean-Louis-Ernest Meissonier est né à Lyon le 21 février 1815; il est mort dans sa propriété de Poissy le 31 janvier 1891. Il était fils d'un commissionnaire en denrées coloniales, qui établit à Paris, dans le quartier du Marais, une boutique d'épicerie et de droguerie. C'est là que Meissonier fut élevé et qu'il prit la blouse de garçon épicier, après toutes sortes de vicissitudes scolaires. Sa mère, en effet, était morte de bonne heure et son père, occupé à ses affaires, veillait distraitement à son éducation. Il fut, entre autres changements, envoyé à Grenoble et mis en pension chez un professeur, qui devint plus tard doyen de la faculté et c'est là qu'il peignit deux portraits, dont l'un, celui de M. Ferriot, est au Musée de Rouen et dont l'autre, celui de *Mme Ferriot*, acquis par le Luxembourg en 1893, est placé aujourd'hui au Louvre. Ce morceau, remarquable d'expression et de modelé, simple, attentif, fut exécuté à l'occasion d'un séjour ultérieur à Grenoble en 1834. Le jeune artiste avait alors dix-neuf ans. Toutes ses qualités futures y sont apparentes avec une largeur qu'il n'a pas conservée.



J.-L.-E. Meissonier. — Le Vin du curé.

Meissonier, jusqu'alors, dessinait en cachette de son père, le soir, après des journées passées à faire des paquets de vermicelle ou de bougies. Il obtient enfin une pension de quinze francs par mois, prend quelques leçons d'un obscur lithographe du nom de Julien Pottier et, par Tony Johannot, est mis en relations avec l'éditeur Curmer, pour qui il fit des illustrations pour *Paul et Virginie* et surtout pour la *Chaumière Indienne*, minuscules et admirables vignettes, qui, bientôt, le sortirent de l'obscurité. En 1834, il s'était hasardé au Salon avec un tout petit tableau de *Bourgeois flamands*, aujourd'hui à la galerie Wallace, à Londres, qui fut déjà remarqué comme un heureux pastiche des maîtres anciens.

Quel dommage que Meissonier n'ait porté que si rarement ses dons uniques sur des réalités de son temps et ait sacrifié à la mode, régnante alors, qu'il consacra et perpétua par son talent même, de déguisements du passé! Il reprit, en effet, les thèmes de corps de garde, de tabagies, de beuveries, que les romantiques avaient empruntés aux petits maîtres flamands et hollandais, et il les aggrava avec ses suites de scènes Louis XV ou de personnages du XVIe ou XVIIe siècles, mousquetaires, hallebardiers, reîtres, spadassins, bravi. *La Barricade*, qui est une scène vue, montre ce dont Meissonier était capable dans ce sens moderne. Meissonier était, pendant les journées de Juin, capitaine de la garde nationale, il vit lui-même, le soir, rue de la Mortellerie, aujourd'hui disparue, ce spectacle de décombres et de sang.

Delacroix en fut si frappé que Meissonier lui fit don de l'aquarelle faite sur nature. *Les Bravi* font partie de la collection Richard Wallace. Ce petit drame à deux personnages est émouvant par l'expression saisissante des deux sinistres acteurs. Cette peinture, sobre de tons, dans son harmonie de bruns, de bleus et de rouges, appartient à la période où Meissonier est dans toute sa maitrise, sans tomber dans les excès de précision et de fini minutieux qu'on pourra lui reprocher plus tard. C'est le moment où sa célébrité commence et, deux ans après, l'Empereur lui commandera la *Rixe*, pour l'offrir à la reine Victoria. Il était d'ailleurs décoré depuis 1846. Les *Bravi*, exposés au Salon de 1853, furent acquis par le marchand Arthur Stevens pour 8000 francs et vendus 28000 au Marquis d'Hertford.

Le *Fumeur*, reproduit ici, va à son tour entrer dans une collection publique par



Ferdinand Boissard de Boisdenier. — Épisode de la retraite de Russie (Musée de Rouen).

suite de la libéralité faite par M. Vasnier à la ville de Reims. Exposé, en 1900, à l'Exposition, c'est un de ces types de fumeurs ou de liseurs, personnages isolés auxquels se plaît particulièrement Meissonier et dans l'observation desquels il met toute la biographie d'un être. Le „fumeur gris" — il y a aussi le „fumeur noir", et le „fumeur rouge" — date de 1857. Ils appartiennent tous à la série de scènes du XVIIIe siècle, époque vers laquelle il fut entraîné par ses premières illustrations de la *Chaumière Indienne*. Le *Vin du cru* relève de la même inspiration, mais c'est une véritable scène animée, avec tant de fidélité et de naturel qu'il semble qu'on entende l'éloge du cru fêté par le bon curé gourmand. Ce tableau date de 1860. Cette date est dans la carrière de Meissonier une date caractéristique. La guerre d'Italie l'avait dirigé vers la peinture des choses militaires; il suivit les opérations et en rapporta l'admirable peinture de *Solférino*. Puis la grande figure de Napoléon commence à le hanter. Il avait toujours



J.-L.-E. Meissonier. — 1814. (Collection Chauchard.)

professé pour elle un culte fervent ; mais, dès lors, il s'attache à elle avec une sorte de religion fanatique. Il en rêvait la nuit : il s'entoure alors de tous les renseignements et de tous les documents qui peuvent l'éclairer sur la personnalité, les habitudes, les manies de son idole. Son génie de conscience et de réflexion se décuple de patience et de sagacité pour redire les principaux actes de cette grandiose épopée. Ce cycle devait comprendre cinq grandes pages : 1796, le *Matin de Castiglione* ; 1807, *Friedland* ; 1810, *Erfurt*, qui n'a pas été fait ; 1814 et 1815, celui-ci non exécuté non plus. *1814*, « ce n'est pas la retraite de Russie, mais la campagne de France, disait Meissonier. Les visages abattus, irrités, expriment le découragement, la défaillance, la trahison peut-être. Napoléon marche lentement, le corps affaissé, mais le regard en avant. Tout peut se rétablir encore si ceux qui le suivent partagent sa foi ». Ce chef-d'œuvre d'histoire moderne et de psychologie, commencé dès 1860 par d'innombrables études, ne fut terminé qu'en 1864. Il appartient à la collection de M. Chauchard.



Léon Gérôme. — Jeunes Grecs faisant battre des coqs (Musée du Luxembourg).

Cette lamentable odyssée de la retraite de Russie, qui avait déjà inspiré à Charlet une



Photo Braun, Clément & Cie.

Léon Gérôme. — Le Prisonnier (Musée de Nantes).

page émouvante, a donné à un élève de Gros, un peu oublié jusqu'en 1900, l'occasion d'une toile saisissante qui sauvera son nom de l'obscurité. C'est le pathétique *Episode de la retraite de Russie*, du Musée de Rouen, exécuté en 1835 par FERDINAND BOISSARD DE BOISDENIER, né à Châteauroux, le 4 mars 1813, mort à Paris en décembre 1866, peintre, écrivain, musicien, esprit merveilleusement doué, qui gaspilla son talent en dilettantismes dissolvants.

Il est, à cette date, un autre réaliste du même ordre que Meissonier qui, près de lui et à côté de lui, jouit d'une grande faveur près du public et eut, de même, la carrière la plus heureuse et la plus honorée. C'est LÉON GÉRÔME. Il était né à Vesoul le 21 mai 1824, d'une famille de modestes orfèvres. Il fit ses études classiques, prit son baccalauréat et alla à Paris où il entra à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Delaroche. Il échoua au concours de



Photo Braun, Clément & Cie.

ROBERT-FLEURY. — Le Colloque de Poissy (Musée du Louvre).

Rome et se lança résolument, au Salon de 1847, avec ses *Jeunes Grecs faisant battre des coqs.* On était en plein dans ce goût de renouveau pour l'antiquité, une antiquité plus vivante et plus colorée, occasionné à la suite des fouilles de Pompéi. Nous avons signalé déjà cette direction du goût à propos de Chassériau, de Couture et de Gleyre. Gérôme sut en profiter et il fut le chef du petit groupe qu'on appela les *néo-grecs* et dont les artistes les plus marquants furent, près de lui, Hamon et Picou. Ce tableau fit une grande sensation et suscita même des prophéties singulières. Les critiques avancés prirent Gérôme pour un des futurs novateurs attendus, alors qu'en réalité il allait reprendre et diriger, on sait avec quelle énergie, la tradition classique. Son œuvre, considérable, qui s'étend même à la sculpture, est également très variée. De 1847 à 1857, elle est plutôt classique, avec ce caractère de renouvellement pittoresque, par la couleur et par l'anecdote, par le document et par l'observation réaliste du modèle vivant,

qui rapprochait, avec une ingéniosité piquante ces antiques sujets de notre humanité contemporaine. Puis il touche à l'histoire moderne, toujours par le petit côté, au genre proprement dit, et, enfin, son besoin de vérité dans le pittoresque, qui l'avait conduit vers l'archéologie, l'entraîne vers l'ethnographie. Il voyagea en Orient et rapporta de là de savantes et fortes études et de nombreuses compositions, qui sont célèbres. Le *Prisonnier*, du Musée de Nantes, (Salon de 1863) est un type parfait de cet art précis et documentaire en même temps que réfléchi, tendu et nerveux. Gérôme est mort à Paris le 10 janvier 1904 en pleine possession de ses facultés, en plein travail, après une existence glorieuse et des mieux remplies.

La longue carrière de Joseph, Nicolas, Robert Fleury, dit Robert-Fleury, s'est étendue à travers presque tout le siècle. Il est né, en effet, à Cologne, de parents français, le 8 août 1797 et mort à Paris le 5 mai 1890; mais c'est dans la deuxième partie de sa vie que s'établit le plus haut sa réputation. Le *Colloque de Poissy*, du Salon de 1840, aujourd'hui



Alexandre Cabanel. — La Naissance de Vénus (Musée du Luxembourg).

au Louvre, est le meilleur spécimen de cet art, qui ressuscite le passé par un sentiment d'observation réfléchie, une sorte d'exaltation contenue et à qui on doit le relèvement du genre, affadi par l'éclectisme prudent de Delaroche.

Il est, à côté de Gérôme, dans l'ordre plus particulièrement académique, deux figures qui ont joui de leur vivant, dans le monde entier, d'une très haute réputation, justifiée par de savants et habiles ouvrages. L'un est Cabanel, l'autre Bouguereau. Ils représentent, à eux trois, les personnalités les plus distinguées du développement classique et traditionnel.

Cabanel est né à Montpellier le 28 novembre 1824 et mort à Paris le 23 janvier 1889. Sa carrière a été heureuse et fortunée, il a reçu toutes les distinctions et a laissé un nom aussi estimé pour son enseignement libéral que pour ses travaux. Il a exécuté des décorations, notamment à l'Hôtel de Ville de Paris, des portraits, dont les plus appréciés sont l'exquise figure aristocratique de la duchesse de Vallombrosa et les simples et grandes effigies du

fondateur et de la fondatrice des petites sœurs des pauvres, et surtout des sujets d'histoire d'un pathétique assez théatral. La *Naissance de Vénus*, du Musée du Luxembourg, qui, en 1863, fit une si heureuse concurrence à *la Perle* de Baudry est, malgré la ribambelle puérile des petits amours, un des plus charmants morceaux de nu produits dans notre école et à une époque où le nu était très en faveur.

Bouguereau (William), né à la Rochelle le 30 novembre 1825, mort à Paris le 20 août 1905, était un camarade de Cabanel à l'atelier Picot; il fut aussi son émule et sa carrière est, de même, heureusement remplie par la fortune et par les honneurs. Arrivé à Paris en



Photo Braun, Clément & Cie.

Bouguereau (William). — Le Triomphe du Martyre (Musée du Luxembourg).

1846, il obtint le prix de Rome en 1850 et exposa, pour la première fois, en 1849. Le *Triomphe du Martyre*, qui représente une foule de chrétiens conduisant, dans les catacombes, le corps de sainte Cécile, est un de ses ouvrages les plus recueillis, dans la tradition d'Hippolyte Flandrin, et peut-être avec un accent plus robuste de vérité. Ce tableau, actuellement au Luxembourg, est un de ses envois de Rome. Bouguereau modifia plus tard son genre et s'est rendu célèbre dans les deux mondes par de trop aimables créations, caressées d'une brosse égale et facile. Il est mort grand officier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut.



EDGAR DEGAS.

Danseuse sur la Scène.

(Musée du Luxembourg).

CHAPITRE V

ÉCOLE FRANÇAISE

Troisième Période. — De 1848 a 1870 (*Suite*)

Le gouvernement impérial, qui succéda si rapidement à la deuxième république, essaya, à sa façon, d'encourager les arts. Il distribua les décorations, fonda un prix de 100.000 francs, mais favorisa surtout l'éclosion d'une sorte d'art de cour, d'art officiel, dont nous avons signalé précédemment les plus illustres représentants. Toutefois l'administration des Beaux-Arts offre à son actif maintes mesures libérales comme l'organisation, en 1863, de la fameuse Exposition des refusés, qui répondait aux intolérances des Jurys, et la réorganisation, l'année suivante, de l'enseignement de l'École des Beaux-Arts. Il créa même les grandes manifestations récapitulatives des expositions décennales, qui furent d'un utile enseignement et semblèrent marquer, dans l'avenir, les étapes du développement artistique. La première exposition, celle de 1855, en mettant hors de pair les deux illustres adversaires qui occupaient



Ernest Hébert. — La Malaria (Musée du Luxembourg).

chacun un des pôles opposés de l'art, en apportant une sorte de consécration unanime aux grands paysagistes, romantiques et naturalistes, exerça une sérieuse influence sur les esprits.

Au demeurant, depuis 1848, l'impulsion était donnée et, dans la confusion de l'école, où se coudoient, se croisent et se mêlent toutes les anciennes formules, où se multiplient les adroites transactions et les louches compromis, on va voir se dégager peu à peu, et d'abord à l'écart, deux groupes, qui occuperont une place exceptionnelle dans cette nouvelle période, en répondant aux plus hautes aspirations des esprits élevés du temps.



Photo Braun Clément & Cie

Ernest Hébert. — Aux héros sans gloire.

Un même culte pour la vérité et pour la beauté les rapprochait l'un de l'autre, jusqu'à les confondre sur leurs limites. Ils s'attachaient, avec le même intérêt passionné, à la contemplation de la nature et à l'étude des maîtres, désavouant l'un et l'autre les traditions de seconde main dans lesquelles s'abâtardissait l'école et se préoccupant, dans l'aveulissement général du métier, des fortes et savantes techniques. Dans la réalité, les artistes du premier groupe recherchaient surtout les caractères essentiels de la beauté humaine, reprenant le grand rêve anthropomorphique d'Ingres et de Delacroix, à cette heure dans toute leur gloire, que venait d'exalter encore leurs ensembles à l'Exposition Universelle, et continuant l'heureux compromis de leur précurseur reconnu, Chassériau. Ils s'attachaient de préférence, dans un rêve à la fois plastique et expressif, à la traduction des idées générales, aux conceptions héroïques, et c'est parmi eux que se recrutent les plus illustres décorateurs de ce temps. C'est le groupe des grands imaginatifs, des fervents de l'idéalisme. D'autre part, leurs maîtres de prédilection étaient surtout les fiers florentins du XVe siècle, les premiers vénitiens si singuliers et si colorés, comme ce Carpaccio, pour ainsi dire découvert par eux, ou le hautain Mantegna.

Les autres s'intitulaient eux-mêmes fièrement *les Réalistes* et, en effet, ils s'étaient groupés dans le sillage de Courbet, affirmant, à sa suite, leur foi dans la mission de l'art à donner l'expression la plus haute de la vie contemporaine et s'attachant à dégager, du spectacle des réalités voisines, leur beauté méconnue ou cachée et leurs caractères expressifs. Ici, les

maîtres préférés étaient surtout avec les Vénitiens aussi, sans doute, qui ont été si amoureux des choses extérieures, les Espagnols et les Hollandais, qui ont si puissamment exalté la vie.

Dans le premier groupe, celui qui était le plus ancien et qui est resté, jusqu'à ces dernières années, le doyen de l'école est ERNEST HÉBERT, né à Grenoble le 8 novembre 1817 et décédé à la Tronche (Isère) le 4 novembre 1908. Son père était notaire. En 1835 il quitta le collège pour préparer son droit à Paris, tout en se faisant inscrire à l'École des Beaux-Arts, car ses goûts étaient déjà très décidés pour la peinture. Il avait été élevé, à Grenoble, d'un ancien disciple de David, directeur de l'École de dessin et du Musée, Benjamin de Rolland. A Paris, il fut élève de Monvoisin, de David d'Angers et de Delaroche. Mais ce fut surtout l'atelier du grand statuaire, les conseils du maître et le milieu ardent qu'il y trouva, qui agirent le plus sur sa vocation. En 1839, il avait eu la satisfaction d'enlever sa licence ès-lettres avec son grand prix. Il partait pour Rome en compagnie de Gounod, avec qui il se lia d'une amitié si étroite, qu'ils semblaient représenter, chacun, sous deux modes différents, le même caractère d'inspiration. Hébert, du reste, comme son vieil ami Harpignies, était un musicien accompli et un excellent exécutant.

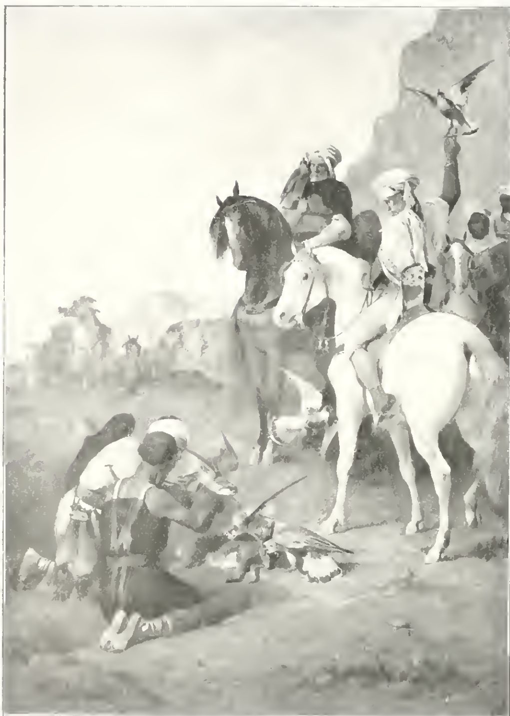


[illegible] — [illegible] (Musée du Luxembourg).

Cette même année, 1839, Hébert exposait pour la première fois au Salon. On était encore en plein dans la mêlée romantique. Il s'y engageait discrètement en envoyant un *Tasse en prison visité par Expilly* (au Musée de Grenoble), où se marquait l'influence de Delacroix. Les événements de 1848 exercèrent à leur tour leur action réaliste sur cet esprit clairvoyant et il envoyait à ce Salon, au moment même où Millet exposait son *Vanneur*, une *Jeune femme battant du beurre*. Mais le séjour de Rome avait modifié la direction de sa pensée. Il s'était étroitement attaché à ce pays, plein de si augustes souvenirs et à ce peuple qui, dans sa distinction native, dans sa grâce et sa mélancolie, semblait garder la nostalgie de ce glorieux passé. Il ne pouvait plus s'arracher de Rome, il n'en revint que huit ans après et, plus tard, sa plus grande joie fut d'être nommé Directeur de cette Académie, de même que son grand chagrin fut d'être obligé de céder la place à un successeur. A Rome, le Directeur, Schnetz l'encouragea dans une voie où il avait eu tant de bonheur lui-même. C'est de là que vint cette *Malaria*, exécutée à Paris, au retour, comme pour se consoler du paradis quitté. Elle fut exposée au Salon de 1850. Son succès fut considérable et c'est un des rares succès qui, après cette longue épreuve de près d'un demi-siècle, ne se soit pas démenti. Nul n'avait dit encore, parmi tous les chantres passionnés de l'Italie, cette poésie languide de la maremme, cette beauté mélancolique de la race, avec des accents aussi musicalement émus. Nul n'avait encore, dans ce genre exotique, qu'il réveilla avec une vivacité nouvelle, fait sentir avec de si chaudes harmonies,

l'accord des figures avec le paysage. C'est que, un peu avant d'envoyer ce tableau au Salon, Hébert avait reçu de précieux conseils d'un des plus illustres harmonistes du paysage: Jules Dupré, intéressé par un paysage du jeune artiste, exposé au Salon précédent. Hébert reprit son tableau sur ces indications, qu'il n'oublia plus jamais.

La *Malaria* fut suivie de nombre de compositions populaires et poétiques empruntées à l'Italie, telles que les *Cervarolles*, les *Fienaroles*, les *Filles d'Alvito*, les *Trois âges de la vie*, le *Matin et le soir de la vie*, la *Lavandara*, la *Zingara*, etc. A la suite d'un vœu, qu'il fit, au lendemain des douloureux événements de 1870, il exécuta une *Vierge de la Délivrance*, placée dans le chœur de l'église du village de la Tronche, où se trouvait sa propriété paternelle. Il se souvint, dans ce type oriental d'une grâce maladive, des figures byzantines qu'il avait contemplées, avec son ami Papety, dans les catacombes de Rome. De ce jour, tant le succès fut grand près du public, suivit tout un peuple de Madones songeuses: la *Vierge de Léon XIII*, la *Vierge au Jardin*, la *Vierge au baiser*, etc., qui le firent surnommer le Bellini moderne. Il exécutait, en même temps, nombre de beaux portraits de femmes d'un charme aristocratique un peu morbide et d'exquises figures d'expression, très à la mode dans ce milieu idéaliste, suivant le goût des florentins de la Renaissance.



Eugène Fromentin. — La Chasse au faucon en Algérie (Musée du Louvre).

La noble allégorie: *Aux héros sans gloire* appartient à cette catégorie de créations poétiques et musicales. Assise sous un bouquet d'arbres, la chevelure dénouée, les grands yeux baissés noyés dans l'ombre, une belle jeune créature, couronnée de lauriers, s'appuie contre un cippe, qu'elle protège de son bras droit en le couvrant de fleurs de volubilis. Cette toile, exposée au Salon de 1888, fait partie de la collection de Mme Grandin, une admiratrice fervente du maître. Ernest Hébert était membre de l'Institut depuis 1874 et grand-croix de la Légion d'honneur depuis 1903.

En revenant de Rome, retenu à Marseille par suite d'un accident, Hébert eut occasion de se lier avec un singulier jeune homme, qui devait exercer sur ce groupe le prestige de sa forte culture, de son admiration si compréhensive des maîtres, de ses recherches passionnées du caractère dans la physionomie humaine et de sa préoccupation rare de subtiles techniques.

C'est Gustave Ricard, longtemps méconnu comme une sorte de dilettante exquis mais impuissant, qui, depuis, a été remis à sa vraie place et dont on distingue l'influence jusque chez des maîtres étrangers, comme Lenbach.

Ricard est né à Marseille le 1er septembre 1823 et il est mort à Paris le 23 janvier 1873. Son père était changeur et affineur de métaux. Dès que l'éducation du jeune homme fut terminée, il fut placé dans la petite boutique paternelle, près du vieux port. Il avait commencé à dessiner dans l'institution où on l'avait placé; il continua à l'École des Beaux-Arts de la ville et obtint, à dix-sept ans, un prix de modèle vivant. Son père finit par céder à cette vocation obstinée. Il travaille alors avec une opiniâtreté nouvelle, est autorisé à partir pour Paris, où il entre dans l'atelier de Cogniet et concourt sans succès pour Rome. Mais, alors, son laboratoire devient le Louvre. Il y vécut des années, comme beaucoup, du reste, y vivaient alors, dans l'étude ardente des maîtres, dont il analysait les chefs-d'œuvre avec une patience faite d'admiration, de respect, de tendresse et d'envie. Il décomposait et recomposait les techniques les plus savantes, non point dans le but stérile et vain de parvenir à l'établissement de recettes commodes, mais pour pénétrer le secret de la beauté. Il copia beaucoup, surtout des portraits, car c'est la physionomie humaine qui le tenta le plus. Van Dyck, Titien, Rembrandt, Corrège, et Léonard furent ses guides de prédilection. Il vécut pendant près de dix ans, à Paris, cette vie de dilettantisme enthousiaste, voyagea à Venise, où il trouva une seconde patrie et un confrère, Ziem, qui devait devenir son meilleur ami. Il retourne à Marseille en 1847, où il se lie avec Hebert, puis parcourt la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, pour retourner se fixer à Paris en 1850.



Gustave Moreau. — Ophélie

Il expose au Salon seulement à partir de cette date, et toujours des portraits: il enlève presque aussitôt, en 1851 et 1852, ses médailles de seconde et première classe. Il avait envoyé, en 1850, un portrait de *Mme Sabatier*, singulier et séduisant modèle — la seule figure de femme qui sut inspirer Meissonier. — Ce portrait, très admiré par les artistes, assura aussitôt sa réputation.

Ses principaux ouvrages sont répandus dans la société marseillaise, où il avait gardé de la famille et de très intimes amis, tels que M. Jules Charles-Roux, dont il peignit la jeune femme et pour qui il exécuta, la dernière année de sa vie, son propre portrait. Le Musée de cette ville possède celui de Loubon, son maître, et de Chenavard, qui fut le compagnon préféré de ses tournées artistiques et un guide très suivi et très cher près des maîtres. Il a peint surtout avec amour des figures de femmes. Il en est une dont nos Musées gardent la précieuse effigie. C'est celle de *Mme de Calonne*, dont un portrait assis, à mi-corps est exposé

au Louvre, et dont la tête de face appartient au Luxembourg, où elle entra en 1885. Cette dernière image est une des plus mystérieuses peintures qui soient dues à la magie de ses pinceaux. Elle est datée de 1852. La jeune femme est de face, tourné à peine vers la droite. Son corsage noir est échancré en carré au cou et garni de dentelles. Les cheveux noirs, séparés en bandeaux ondulés sur le front et retenus par un ruban noir, qui pend derrière. Les yeux noirs, grands ouverts, profonds et troublants, regardent en face. Cet étrange et fascinant visage a évoqué maintes fois, sous la plume des écrivains, le souvenir de Léonard, et nul ne l'a fait plus justement.



Gustave Moreau. — Hercule et l'Hydre.

Eugène Fromentin, né à la Rochelle le 27 octobre 1820, appartient à la même génération et au même milieu social, cultivé et lettré. Son père était médecin, son grand-père avocat au parlement. Pour continuer les traditions de la famille, son frère fut destiné à la médecine et lui au barreau. Après de brillantes études au lycée de la ville, au cours desquelles il publia quelques vers dans les feuilles de la localité, il vint à Paris en 1839, entra chez un avoué et se fit inscrire à l'École de Droit. Mais il continuait à s'occuper d'art et de littérature et envoyait à une Revue de la Rochelle un Salon, celui de 1845, et quelques articles sur la poésie. Au moment de commencer son doctorat, il parvint, avec l'appui d'un ami, à persuader son père de le laisser se livrer à la peinture. Il entra donc chez le paysagiste Rémond, puis chez Cabat, qui fut surtout son maître.

Tenté par les pays du soleil, il hésita entre l'Italie et l'Algérie et se décida pour cette dernière région, toute nouvelle encore et pour ainsi dire toute vierge aux yeux des artistes. En 1846, il partit donc pour l'Algérie avec son ami Armand du Mesnil, dont il devait bientôt épouser la nièce. A son retour, en 1847, il exposait, pour la première fois, au Salon, avec un paysage des environs de la Rochelle, deux tableaux d'Algérie: *Une Mosquée près d'Alger* et les *Gorges de la Chiffa*. Il continua les années suivantes, et en 1850, il envoyait même onze tableaux pris dans la région de Biskra. C'était une poussée nouvelle de l'orientalisme, qui devait fleurir tout particulièrement, à cette date, avec les Belly, les Dehodencq, les Ziem, les Tournemine; mais elle s'offrait sous un aspect à peu près inédit, celui de cette civilisation musulmane, qui gardait encore les caractères chevaleresques de la domination, assez récente



GUSTAVE MOREAU. — L'Apparition (Musée du Luxembourg).

alors, des deys Omar et Hussein. Les deux volumes: *Un été dans le Sahara* et *Une Année dans le Sahel*, qu'il rapporta d'un second voyage en Algérie, avec sa jeune femme, en 1852, ajoutèrent un grand éclat à sa réputation et l'on ne savait lequel l'on devait priser le plus hautement, de l'artiste ou de l'écrivain, qui s'étaient partagé le domaine des sensations, de nature si diverse, écloses dans ce singulier pays, au milieu de ces mœurs singulières, et sous un ciel dont la lumière faisait poser au peintre tant de questions inquiètes. Fromentin, dans ces deux livres, ainsi que dans les *Maîtres d'autrefois*, a donné la mesure de l'élévation de son jugement et de la clairvoyance de son esprit critique. Rien ne lui a échappé des problèmes nouveaux que soulevait la traduction de ces pays exceptionnels. Il appartenait à



Elie Delaunay. — La Peste à Rome (Musée du Luxembourg).

ses successeurs de les résoudre plutôt qu'à lui-même. Son éducation classique, ses habitudes des maîtres du passé, toute sa culture même l'empêchèrent d'oser assez et l'on se demande si, ainsi qu'il paraît en avoir eu conscience lui-même, l'écrivain ne restera pas supérieur à l'artiste. Il n'en a pas moins été comme l'inventeur de l'Algérie, dont il a traduit, avec une brosse nerveuse et savante, et une palette rare et distinguée, un dessin fier et élégant, les nobles aspects et les grandioses spectacles. La *Chasse au faucon en Algérie* fut exposée au Salon de 1873, d'où elle entra au Luxembourg. C'est un des exemplaires achevés de son art. Fromentin s'y est plu à cette union de l'homme et du cheval, qu'il avait réalisée, d'autre part, dans une série de compositions, dont le Centaure, l'homme-cheval, cette création du génie antique qu'il admirait particulièrement, était le prétexte. La *Chasse au faucon* est

placée au Louvre depuis 1886. Fromentin, officier de la Légion d'honneur en 1869, est mort accidentellement à la Rochelle, le 27 août 1876.

Les deux individualités artistiques qui se sont manifestées le plus hautement dans cette orientation de l'idéalisme sont, sans contredit, Puvis de Chavannes et Gustave Moreau. Nous reparlerons du premier, comme nous ferons également de Baudry, qui appartient à la même famille, lorsque nous serons parvenus à la période suivante, dans laquelle leur œuvre a été le point de départ du subit renouveau de la peinture monumentale. Puvis de Chavannes, comme Gustave Moreau, relève directement de la double tradition plastique et expressive d'Ingres et de Delacroix, confondue et unifiée par Chassériau. Celui-ci fut vraiment leur initiateur et leur maitre. Gustave Moreau l'a reconnu publiquement par le touchant hommage de sa composition: *Le jeune homme et la mort*, dédiée à cette grande et séduisante mémoire.



Elie Delaunay. — Madame Toulmouche.

Né à Paris, le 5 avril 1826, dans une famille bourgeoise et aisée — son père était architecte, — Gustave Moreau reçut une excellente instruction. Entré à l'École des Beaux-Arts en 1846, dans l'atelier de Picot, il concourut pour le prix de Rome, mais échoua et y renonça. Il n'en fit pas moins, un peu plus tard, le voyage d'Italie, au cours duquel il se lia intimement avec Delaunay, pensionnaire à la Villa Médicis, depuis la fin de l'année 1856. Il s'attacha tout particulièrement à l'étude des hardis et élégants naturalistes poétiques du XVe siècle, florentins, lombards ou vénitiens, en particulier Mantegna et surtout Carpaccio, dont le souvenir est marqué longtemps dans ses œuvres, avec les francs et éclatants rehauts de rouge qui en réveillent les harmonies graves et profondes. Son premier Salon date de 1852, avec une *Piéta*, qui est à la cathédrale d'Angoulême. Il exposa d'abord régulièrement aux Salons, puis, à la suite de deuils et de chagrins intimes, il se renferma dans la tour d'ivoire de son atelier de la rue de la Rochefoucauld, converti aujourd'hui en Musée. Il ne sortit de la solitude qu'à la fin de sa vie, lorsqu'il fut nommé professeur à l'École des Beaux-Arts. Il se voua alors avec passion à son enseignement et nous verrons plus tard quels en furent les résultats. Chevalier de la Légion d'honneur en 1875, officier en 1883, il fut élu membre de l'Institut en 1889. Il est mort à Paris le 19 avril 1898.

Son art complexe est fait, comme celui de toute sa génération et de ce milieu, peintres ou sculpteurs, formés principalement en Italie, du don précieux de la sensibilité uni à un grand fonds de culture. Il procède par une assimilation intelligente des maîtres, et des maitres les plus divers et les plus opposés, aussi bien les Allemands comme Cranach ou les Hollandais comme Rembrandt, que les Italiens ou les Persans eux-mêmes. Il se sert

de leurs formes comme d'un inépuisable vocabulaire pour revivifier les légendes de la Bible ou les Mythes de l'antiquité, dégageant, avec les magnificences de son verbe, tout ce qu'il y a d'essentiellement et d'éternellement humain au fond de ces vieilles croyances et de ces obscurs symboles. Il s'était créé comme une sorte de philosophie ésotérique, à la fois esthétique et morale, exprimée en quatre grands cycles: le cycle de l'Homme, le cycle de La Femme, le cycle de la Lyre et le cycle de la Mort.

Orphée ou, ce qui serait plus exact, *Jeune fille trouvant la tête d'Orphée*, est une des œuvres de la toute première manière de G. Moreau; elle date de 1865 et a été exposée en 1866. Elle est, par le dessin, très parente encore des figures de Chassériau, de l'*Esther* ou de la *Vénus Anadyomène;* la coloration tout en se rattachant encore à Delacroix, modifiée par l'influence de Léonard de Vinci, si manifeste dans le paysage, est déjà personnelle, avec cette



Jean-Jacques Henner. La Naïade (Musée du Luxembourg).

richesse, que le maître appelait „la richesse nécessaire". Elle annonce déjà la formation de ce cycle de la Lyre, destiné à exalter les dieux, les héros, les poètes et les conducteurs de peuples, qui se sont voués à répandre par le monde la grande clarté de l'Esprit pur.

Hercule et l'Hydre et l'*Apparition* sont postérieurs d'une douzaine d'années, ayant été exposés tous deux en 1876, et sont tout à fait dans la grande manière originale du maître. Ces peintures singulières eurent un succès considérable. L'*Apparition*, vaste aquarelle qu'on peut considérer comme son chef-d'œuvre, coïncidait avec une toile représentant la *Danse de Salomé*. La *Salomé* devint bientôt célèbre et a été décrite avec amour dans le curieux roman de J.-K. Huysmans, *A Rebours*, comme un des échantillons les plus extraordinaires de l'art moderne. *Hercule et l'Hydre* rentre dans le cycle de l'Homme ou de l'héroïsme. La perfide et adorable figure de Salomé domine tout son cycle de la Femme.

Orphée et *l'Apparition* appartiennent au Luxembourg, ce dernier chef-d'œuvre a été donné au Musée par Charles Hayem, admirateur enthousiaste de Gustave Moreau, avec treize autres peintures ou aquarelles du maître.

Elie Delaunay est né à Nantes le 12 juin 1828. Il est mort à Paris le 5 août 1891. Il fut élevé dans un milieu de très modeste bourgeoisie — son père était cirier — mais dans un foyer très religieux et très uni. Il resta toujours étroitement attaché à sa famille comme à sa ville natale, où il a prodigué ses travaux. Il étudia d'abord dans une maison ecclésiastique, il y marqua ses premiers goûts pour le dessin, combattus d'abord par son père, puis acceptés sur les instances de sa mère et de ses tantes. Après une préparation près d'un professeur de la localité, il fut envoyé à Paris et placé dans l'atelier d'Hippolyte Flandrin, en 1848. L'influence de ce maître, dont le talent et le caractère convenaient si bien au jeune artiste, se marqua très fortement sur les débuts de sa carrière. La trace en resta longtemps sensible, comme il paraît encore dans cette *Communion des Apôtres*, du Luxembourg, exécutée en 1861. Son premier Salon date de 1853, année où il obtint le second grand prix de Rome. En 1856, il n'eut également que le second, mais bénéficia de ce que le prix n'avait pas été donné l'année précédente, et partit pour l'Italie. Ce séjour, comme à tous ses coreligionnaires artistiques, donna une empreinte définitive à son talent. A Rome, il se lia avec Gustave Moreau et ces rapports se rencontrèrent, toute leur vie, dans leurs œuvres orientées vers le même idéal plastique et expressif. Il s'adonna, à son tour, aux mythes de l'antiquité et se passionna pour les grandes figures symboliques d'Orphée, de Diane, de Persée, d'Andromède, etc. Il a exécuté un certain nombre de décorations murales, à Nantes, à l'Opéra, à Compiègne, au Conseil d'État, à la Trinité, à Saint-François-Xavier, etc. Officier de la Légion d'honneur en 1878, il fut élu membre de l'Institut en 1879.



J.-J. Henner. L'Idylle (Musée du Luxembourg).

La Peste à Rome date de 1869. Ce sujet emprunté à la Légende de St-Sébastien, dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, montre, dans une rue de l'antique Rome, sous un ciel chargé d'orage, un ange drapé de rouge, aux ailes d'un blanc sinistre, un glaive à la main; il indique, en passant, dans un vol rapide, la porte d'une maison à un génie funèbre, qui la frappe d'un pieu. Une femme se tord dans l'agonie en menaçant la statue du dieu impuissant; un jeune homme grelotte dans ses haillons près de la porte; de tous côtés, au milieu du sol jonché de cadavres, des figures fuient avec épouvante. On ne peut, après Poussin, de qui l'artiste s'est souvenu sans faiblesse, exprimer une pareille scène avec une accent aussi tragique.

Comme Hébert, comme Ricard, et comme presque tous ses camarades, Delaunay, s'attache avec une sorte de fièvre passionnée à la traduction de la physionomie de ses contemporains. Ils étaient là dans la plus forte tradition du génie français, qui développe sur le

portrait toutes ses qualités profondes ou délicates d'observation. Delaunay, dans ce genre, a accompli des œuvres incomparables et qui eussent suffi à sa gloire. Il a donné, même à côté de Ricard, un caractère inoubliable à ses portraits, tant par leur psychologie pénétrante que par leur technique savante et personnelle, tantôt grave et paisible, tantôt inquiète et



Photo Braun, Clément & Cie.

Léon Bonnat. — Le Martyre de Saint Denis (Panthéon).

tourmentée, toujours si expressive de l'individualité du modèle. Le portrait de sa mère est un des plus sobrement et des plus pieusement conduits. Celui de *Mme Toulmouche*, dans sa grâce exquise et sa rareté, reste son chef-d'œuvre.

Il est peu d'artistes, au cours de ce siècle, qui aient été aussi épris de la beauté que

J.-J. Henner. Depuis Prud'hon, nul n'avait ressenti avec un pareil frisson le charme de la femme et la splendeur de la matière. Il est telles pièces de son œuvre, comme la *Naïade* ou l'*Idylle*, du Luxembourg, la *Biblis*, du Musée de Dijon, l'*Eglogue* du petit Palais et d'autres encore, qui demeureront comme les témoignages les plus concluants que notre temps de science et d'industrie, de houille et de fumée, n'a pas été moins sensible que les plus grandes époques de l'art aux émotions du beau. Si simple et si une, en apparence, que soit cette physionomie artistique, elle est, cependant, plus complexe qu'on ne pourrait croire, du moins pour ses origines: car si Henner peut se rattacher au milieu des idéalistes par toute cette œuvre plastique dans laquelle il a plus particulièrement exalté la beauté de la femme, ses débuts le présentent comme un réaliste convaincu, s'attachant étroitement à la vérité, au caractère et suivant plutôt les traces de Holbein que du Corrège, qui devint plus tard, ainsi que Titien, son guide préféré.



Photo Braun, Clément & Cie.

Léon Bonnat. — Le Cardinal Lavigerie.

Les commencements de sa carrière ne faisaient pas, en effet, présager les suites qui l'ont rendu célèbre. Né à Bernwiller, Haute-Alsace, ancien département du Haut-Rhin, le 5 mars 1829, Jean-Jacques Henner était le plus jeune des six enfants d'une famille d'honnêtes et laborieux cultivateurs, qui firent tous les sacrifices pour son éducation. A la mort de son père, qui le laissa orphelin de bonne heure, ce furent sa sœur et son frère aînés qui prirent soin de son avenir. Il étudia d'abord à Altkirch, sous la direction de Goutzwiller, à qui il garda toujours une vive gratitude et, à Strasbourg, sous celle de Gabriel Guérin. Venu à Paris en 1846, il entra dans l'atelier de Drölling, puis dans celui de Picot, mais reçut surtout les conseils de son compatriote Heim. Il parut, d'abord, s'acclimater fort mal au régime de l'école et retourna dans son pays, où, de juin 1855 à février 1857, il produisit quelques compositions de sujets populaires et des portraits, tels l'*Abbé Hugard* du Luxembourg, qui marque l'influence profonde produite sur lui par la contemplation, à Bale, des chefs-d'œuvre de Holbein. En même temps il semble avoir été très frappé par la manière de Courbet et s'intitule lui-même assez fièrement *réaliste*. De retour à Paris, il enlève le prix de Rome en 1858 et là, devant les chefs-d'œuvre des maîtres italiens, il subit une transformation radicale, qui est affirmée

par son envoi de Rome, la *Suzanne*, actuellement au Luxembourg. L'*Idylle*, exposée en 1872, est le premier ouvrage sur ce mode, dans lequel Henner se montre entièrement lui-même avec les caractères essentiels de son talent. Le beau rythme simple de lignes, le grand éclat très intense et très doux des chairs, l'accord des figures et du paysage, l'impression de suavité grave et de charme profond qui s'en dégage, se retrouvent au suprême degré dans la petite *Naïade* couchée, du Salon de 1878, qui est une des perles du Luxembourg.

Henner a été, de même, sensible quelquefois au pathétique ou du moins à la grande beauté silencieuse de la Mort. La figure du Christ, de Holbein, l'a hanté souvent, mais il l'a reprise dans sa nature propre, en cherchant l'émotion par la beauté de la plastique, la noblesse des lignes et la puissance du modelé dans l'unité de la grande lumière.

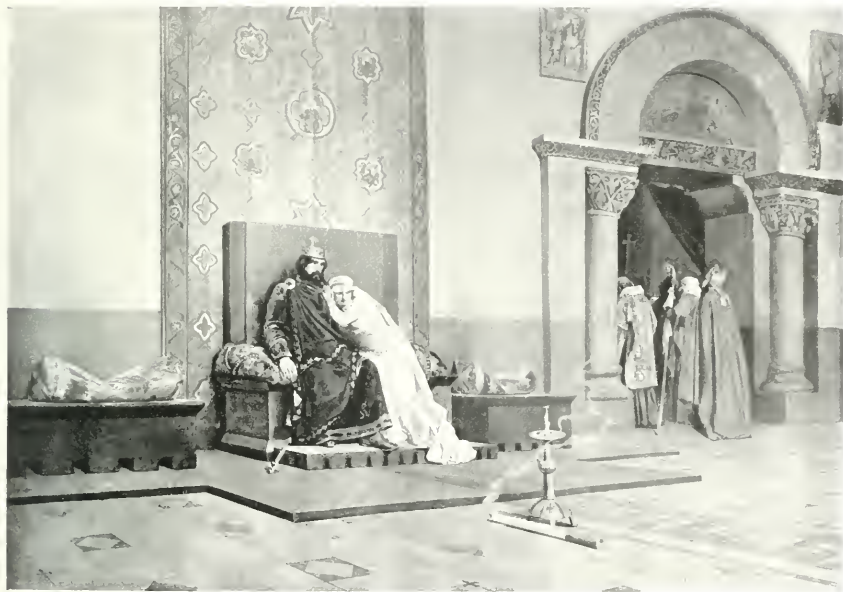


Photo Braun, Clément & Cie.

JEAN-PAUL LAURENS. — L'Excommunication de Robert le Pieux (Musée du Luxembourg).

Henner est mort à Paris le 23 juillet 1905, membre de l'Institut depuis 1889 et commandeur de la Légion d'honneur depuis 1898.

Il est deux autres personnalités artistiques, qui semblent occuper une place intermédiaire entre le groupe des idéalistes et celui des réalistes, par leur double préoccupation de style et de vérité. Parmi les maitres, qu'ils ont choisis dans le passé comme guides, leurs préférences sont pour les grands réalistes espagnols. Ce sont Léon Bonnat et Jean-Paul Laurens.

LÉON BONNAT est né à Bayonne le 25 juin 1833. Sa famille ayant été se fixer à Madrid, il y fut frappé par les chefs-d'œuvre des maitres, obtint de se vouer à la peinture et entra dans l'atelier de Frederico da Madrazo. Ce point de départ de sa carrière ne sera jamais oublié. Rappelé en France par la mort de son père, il vient à Paris et entre à l'École des

Beaux Arts, dans l'atelier de Léon Cogniet, en 1854. En 1857 il concourt pour Rome, ne se voit décerner que le second prix, mais est envoyé, néanmoins, à Rome, aux frais de sa ville natale. Il s'y lia, dès lors, avec les pensionnaires présents, tels que Henner et Delaunay. Cette même année 1857 est la date de son premier envoi au Salon avec deux portraits. Avec quelques sujets de style, qui affirment les tendances de son goût espagnol pour les scènes tragiques ou pathétiques: le *Bon Samaritain* (1859), *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel mort* (1861), le *Martyre de Saint-André* (1863), il commence à se faire connaître, à son tour, après Hébert, par des sujets d'inspiration populaire italienne, qui obtinrent un très vif succès. Sa *Pasqua Maria*, du Salon de 1863, est restée célèbre. Ses *Pèlerins aux pieds de la statue de saint Pierre dans l'église Saint-Pierre de Rome* furent acquis par l'Impératrice (1864).



Jean-Paul Laurens. — L'État-Major autrichien devant le corps de Marceau.

A la suite d'un voyage en Orient, accompli vers 1870, Bonnat se fit connaître sous une nouvelle note exotique avec des toiles très remarquées: *Une rue à Jérusalem* (1870), *Cheik de l'Akabah* (1872), *Barbier turc* (1873), *Barbier nègre à Suez* (1876), etc.

Mais c'est en 1866 que commença l'ascension de cette carrière, particulièrement brillante, dont chaque étape est marquée par quelque succès et qui a été couronnée par les suprêmes honneurs, avec son *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien*. Compris dans la listes des maitres chargés de participer à la décoration du Panthéon, par Ph. de Chennevières, en 1874, il fut chargé de peindre le *Martyre de Saint Denis*, qu'il exposa au Salon de 1885. Le bourreau vient d'accomplir son œuvre, le sang des martyrs jaillit de tous côtés des cadavres décapités. Le tour de saint Denis est arrivé, mais aussitôt que sa tête a



Henri Fantin Latour. L'Hommage à Delacroix (Musée des Arts Décoratifs. Collection Moreau).

été séparée par la hache, le saint s'est précipité et l'a ramassée tandis qu'une lueur surnaturelle cache l'horrible blessure et que les spectateurs et les auteurs de ce drame, épouvantés, s'enfuient de toutes parts. Un ange descend du ciel dans un nuage et apporte au martyr la couronne et la palme. C'est une des œuvres les plus significatives des qualités de vigueur, de relief et de puissance de réalisation de ce maître; mais le genre qui lui a valu, par-dessus tout, sa haute réputation, c'est le portrait. Il a été le peintre de ses contemporains les plus illustres: depuis *Mme Pasca*, grand succès de 1875, suivie de *Thiers*, *Grévy*, *Carnot*, jusqu'à *E. Loubet*: tous les présidents de la République, ainsi que tous les souverains, ont tenu à avoir leur effigie de son pinceau. Ses portraits de *Victor Hugo*, *Puvis de Chavannes*, *Alexandre Dumas*, *Jules Ferry*, sont restés célèbres. Le Luxembourg possède le portrait qu'il fit de son maître vénéré, *Léon Cogniet* et qu'il offrit en hommage au Musée, ainsi que celui du *Cardinal Lavigerie*, du Salon de 1888. L'illustre prélat est assis de face, à côté d'une table chargée de papiers, dans sa robe rouge éclatante, avec l'attitude fine et batailleuse de diplomate et de conquérant, qui consacra cette physionomie si originale.

Léon Bonnat est membre de l'Institut depuis 1881, grand croix de la Légion d'honneur depuis 1900. Il est actuellement Directeur de l'École des Beaux-Arts et Président du Conseil des Musées.



Henri Fantin-Latour — Brodeuses (Appartient à Madame V. Klotz).

Jean-Paul Laurens est né le 29 mars 1838, dans le petit village de Fourquevaux, dans la Haute-Garonne. Son enfance se passa dans ce milieu rustique. Il en fut tiré par une troupe de peintres italiens ambulants, qui étaient venus décorer la chapelle du village. Le jeune homme en fut si émerveillé qu'il fut autorisé à suivre la troupe, engagé parmi les barbouilleurs; mais lassé de cette existence nomade et de la dureté de son maître, il se sauva à Toulouse, où il fut recueilli par un parent. Il entra à l'École des Beaux-Arts de cette ville en 1860, emporta le prix qui donnait droit à la bourse d'étude à Paris et, là, entra à l'atelier de Léon Cogniet. Son premier Salon date de 1863, mais c'est en 1872 que se dessina sa carrière avec *Le pape Formose et Etienne VII*, dans lequel se marquait son goût pour les scènes tragiques de l'histoire et ses dispositions pour les fortes techniques des maîtres espagnols. En 1875 il exposait, avec l'*Interdit*, l'*Excommunication de Robert le pieux*, aujourd'hui au Luxembourg, qui montre avec quels moyens discrets, mais avec quel sentiment profond de la réalité, il savait revivifier l'histoire. La scène est choisie au moment le plus pathétique. Le clergé se retire au fond, par la porte à droite, et la reine épouvantée se jette sur l'épaule du roi, hébété de douleur, tandis que fume lentement le cierge jeté à terre, symbole de l'excommunication du sein de l'église.

J.-P. Laurens a excellé dans cette restitution vivante de notre histoire nationale; il était le peintre tout trouvé pour Augustin Thierry, dont il a illustré les récits. Il n'a pas moins réussi dans les sujets modernes et principalement dans ceux qui s'offraient à lui avec

un caractère pathétique. C'est ainsi que l'*Etat-Major autrichien devant le corps de Marceau* lui valut justement la médaille d'honneur en 1877. Cette sorte de solennité militaire autour du lit de parade du jeune héros, rigide dans sa tenue de combat, revêt un caractère de simple grandeur et de forte émotion contenue, par son accent de réalité violente, sous ce grand jour morne qui éclaire les uniformes blancs aux broderies d'or, serrés dans l'étroite chambre, et surtout par ce ton de conviction sincère qui s'impose au spectateur. Personnalité fortement trempée, Jean-Paul Laurens n'en a pas moins montré la souplesse toute méridionale de son talent par les travaux les plus divers, entre autres par ses grandes décorations de l'Hôtel de Ville de Paris, ou du Capitole de sa ville natale. Il a fondé, par son enseigment et mieux par son exemple, avec les sculpteurs Falguière, Mercié, Idrac et Marqueste, ce qu'on a pu appéler l'école de Toulouse.



HENRI FANTIN-LATOUR. — Edwin Edwards et sa femme (National Gallery de Londres).

Membre de l'Institut depuis 1891, Jean-Paul Laurens est commandeur de la Légion d'honneur depuis 1900.

Vers cette date de 1860, les Jurys des expositions qui, après maintes vicissitudes, étaient redevenus les maîtres, avaient montré une telle intolérance que le Gouvernement se crut obligé d'intervenir et organisa, en 1863, la fameuse exposition des Refusés. Le catalogue comprenait entre noms particulièrement subversifs ceux de Cals, de Chintreuil, d'Harpignies, de Jongkind, et même de Jean-Paul Laurens. On y trouvait encore quelques noms, assez nouveaux alors, mais qui ne tardèrent pas à s'illustrer: c'étaient ceux des graveurs Bracquemond, Gaillard, et des peintres Fantin-Latour, Legros, Whistler, Manet, Ribot, Vollon, Pissarro, Cazin, etc., les jeunes artistes, qu'on appelait déjà, avec une horreur sacrée: les réalistes.

L'ostracisme dont ils étaient victimes durait depuis quelque temps. En 1859, comme Legros, Fantin, Ribot et Whistler venaient d'être proscrits, l'excellent Bonvin, qui avait considéré avec sympathie leurs premiers envois et qui les accompagnait de ses conseils au Louvre, où tout ce monde se réunissait alors, le brave Bonvin eut l'idée de faire dans son propre atelier une exposition de ces ouvrages, y attira des visiteurs et y conduisit Courbet, à qui il présenta la petite bande. Ils n'hésitèrent pas à s'enrôler sous la bannière du maître, qui représentait au plus haut point l'idée d'indépendance. Courbet eut même, quelque temps, un atelier où quelques-uns, Fantin entre autres, travaillèrent.

Le jeune Fantin était alors le plus ardent de la petite phalange. Henri Fantin-Latour était né à Grenoble, le 14 janvier 1836, d'une bonne famille de bourgeoisie dauphinoise, du côté paternel, et d'une mère russe, Hélène de Naidenoff, fille adoptive de la comtesse Zoloff. Son père Théodore était peintre, d'un talent estimable et c'est près de lui que se forma son fils. La famille étant venue à Paris en 1841, le jeune Fantin compléta son éducation à l'école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, où professait alors Lecoq de Boisbaudran, et où il connut ses premiers amis: Legros, Ottin, Guillaume Régamey, et surtout au Louvre, où il se lia avec Whistler, avec Ricard, avec Carolus Duran et avec Mlle Victoria Dubourg, qu'il



Henri Fantin-Latour. — Les Danses (Musée de Pau).

devait épouser en 1876. Ce jeune révolutionnaire conquit de bonne heure une certaine notoriété dans les milieux artistiques par la grande tenue de ses œuvres; son influence s'exerça autour de lui sur quelques-uns de ses camarades et, entre autres, sur les débuts de l'américain Whistler, dont nous parlerons ultérieurement. Fantin commença par des portraits, ceux de ses sœurs en particulier, telles ces *Brodeuses*, si attentives et si recueillies, qui appartiennent à Mme V. Klotz et qui furent refusées au Salon de 1859; puis par des compositions groupées dans le genre des grands Hollandais: Rembrandt, Franz Hals ou Van der Helst. Fantin a exécuté cinq de ces grandes compositions, qui réunissent, chacune, une dizaine de personnages. Il en est une, le *Toast*, qu'il a détruite lui-même. Les autres sont: l'*Hommage à Delacroix* (1864),



Alphonse Legros. — L'Ex-voto (Musée de Dijon).

l'*Atelier aux Batignolles* (1870), le *Coin de table* (1872) et *Autour du piano* (1885). Ces quatre toiles mériteraient chacune une notice spéciale par la place qu'elles tiendront dans notre histoire. Il en est deux, les premières, qui sont plus particulièrement importantes, par le caractère d'art, par les personnages qu'il a mis en scène et par la signification de ces groupements.

L'*Hommage à Delacroix* fut conçu au lendemain de la mort du maitre, dont l'admiration des jeunes révoltés avait fait le réaliste par excellence. Fantin conçut ce tableau comme une œuvre de piété et de dévotion à la mémoire du maître et comme une démonstration „réaliste". Il réunissait, en effet, autour du portrait du grand romantique, ses principaux fervents, qui étaient aussi les premiers rôles de la petite troupe: Bracquemond et Legros, Manet et Whistler, celui-ci un bouquet à la main, les écrivains Champfleury, Duranty et Baudelaire, représentant le „réalisme" et le „modernisme", puis deux autres amis, qui n'ont pas laissé de nom dans la suite, Cordier et de Balleroy; enfin Fantin lui-même, en bras de chemise, palette à la main, prêt à l'attaque.

Cette peinture magistrale et si peu révolutionnaire, tant elle procède des plus grandes et des plus pures traditions, a été donnée au Louvre par M. Moreau-Nélaton et figure dans la collection exposée au Musée des Arts décoratifs.

Dans le nombre de ces figurations si intenses de vie, d'une technique si simple, si savante et si belle, qui chaque jour semblent prendre une place plus haute dans notre art contemporain, il faut citer en première ligne le double portrait du graveur *Edwin Edwards et de sa femme*, exécuté en 1875, que celle-ci à légué à la National Gallery de Londres. Il s'y tient avec éclat près des chefs-d'œuvre de tous les temps. Fantin se lassa un jour de ces importants travaux, si difficiles à mener à bien, ne fut-ce qu'en raison des exigences des modèles.



Alphonse Legros. — L'Amende honorable (Musée du Luxembourg).



ALPHONSE LEGROS. — Jeunes Femmes en prière (Tate-Gallery, Londres).

Il peignit des merveilles de fleurs et il s'abandonna à tout un genre de sujets d'imagination romantique et d'allégories ou mythologies, conçues dans le goût du Corrège, de Watteau ou de Fragonard, en de chaudes harmonies enveloppées. Il s'adonna surtout à des inspirations musicales prises dans le monde héroïque ou fabuleux de Wagner, de Berlioz, de Rossini ou de Brahms, car Fantin fut toute sa vie, lui aussi, un ardent mélomane. Les *Danses*, du Musée de Pau (Salon de 1891) sont une reprise d'un pastel du Salon de 1888, qu'il reprit une troisième fois en 1893, en précisant sa signification musicale inspirée du Ballet des Troyens, de Berlioz.

Fantin-Latour, longtemps méconnu du grand public, a pu jouir, à la fin de sa vie, de cette gloire qui n'a cessé de croître. Il est mort le 25 août 1904, dans sa propriété de Buré (Orne). Il était officier de la Légion d'honneur depuis 1900.



Théodule Ribot. — Saint Sébastien Martyr. Musée du Luxembourg

Son camarade de jeunesse, Alphonse Legros, est né à Dijon le 8 mai 1837. Il était fils d'un petit comptable et le deuxième de ses sept enfants. Après avoir étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, il fut placé à treize ans chez un peintre en bâtiment, d'origine italienne, qui coloriait des images de sainteté. Parti en 1851 pour Paris, où il pensait occuper une place, il s'arrêta six mois à Lyon; il y fut employé pour la première fois à quelques travaux élémentaires de décoration. A Paris, il travailla chez le décorateur Cambon et surtout avec Lecoq de Boisbaudran qui, par la méthode du dessin de mémoire, forma une si belle génération d'artistes. Legros, comme aussi Cazin, également son élève, continua ses enseignements. Ses premiers travaux, inspirés de Holbein et ses eaux-fortes eurent un très grand succès dans le petit milieu réaliste. Mais la vie était fort difficile pour lui et, sur la proposition de

Whistler, qui avait déjà entraîné, quelques mois, leur camarade Fantin, il se rendit à Londres en 1836. Grace à l'amitié devouée de quelques-uns de ses nouveaux amis d'Outre-Manche, il y trouva une situation honorable comme professeur, s'y maria et y est demeuré fixé. L'œuvre de Legros s'étend sur la peinture, la sculpture et la gravure, voire la gravure en médaille. La peinture occupe surtout la première partie de sa carrière, avant qu'il fût par trop absorbé par le professorat. Son œuvre comprend un certain nombre de portraits, comme celui de *Gambetta*, que Sir Charles Dilke lui commanda et que l'illustre et généreux homme d'état anglais a donné d'avance à la France, et des scènes populaires, principalement prises dans le milieu des choses religieuses comme l'*Ex-voto*, les *Femmes en prières*, ou quelques sujets plus généraux touchant aux légendes sacrées; comme le *Retour de l'enfant prodigue*, *le Songe de Jacob*, le *Christ mort* et l'*Amende honorable*.



JAMES TISSOT. — La Rencontre de Faust et de Marguerite (Musée du Luxembourg)

L'*Ex-voto* appartient au Musée de Dijon; il y a été placé par l'État. Il fut exposé en 1861 et produisit une grande sensation au Salon, où il fut accueilli de façons très diverses. Les uns y virent le développement prochain d'un esprit profondément religieux, les autres, plus clairvoyants, distinguaient l'influence de *l'Enterrement d'Ornans* et accablaient le jeune artiste sous l'épithète injurieuse de réaliste. Cette influence est manifeste, mais à côté des robustes qualités que Legros empruntait à Courbet, il offrait en propre un sentiment intense d'émotion contenue, de foi profonde, avec une distinction et une tenue dans le dessin qui devaient le conduire bientôt vers Ingres. Cette progression se marque avec une maîtrise calme et grandiose, un style sobre et digne, une impression de beauté et de recueillement dans cette admirable toile des *Jeunes femmes en prières* de la Tate Gallery, à Londres, qui date de 1882.

Quant à l'*Amende honorable*, elle fut exposée au Salon de 1868 et mérita à l'artiste une médaille. C'est une scène de l'Inquisition, dans laquelle l'influence de son maître de prédilection à cette date, Holbein, se confond avec celle des Espagnols. L'austérité des figures y fait contraste avec l'éclat argentin des couleurs et produit cette impression de majesté froide et de sérénité inflexible, qui est le caractère de l'église espagnole et qu'il semblait emprunter à la palette de Zurbaran.

Car les Espagnols furent, avec les Hollandais, les maîtres préférés de ce groupe. Manet, Whistler ou Carolus Duran s'attacheront à Vélasquez, que Fantin eut le regret de ne pouvoir aller admirer sur place. Mais l'un de ceux qui semblent s'en être inspirés de plus près est Ribot.



Carolus Duran. — L'Assassiné.

Théodule Ribot naquit à Breteuil (Eure) le 8 avril 1823 et il est décédé à Paris le 11 septembre 1891. Son père était ingénieur. Orphelin à dix-sept ans, il entra comme comptable chez un tailleur d'Elbeuf. Marié de bonne heure, il vint à Paris en 1844 et entra dans l'atelier de Glaize, en faisant un peu tous les métiers pour vivre. Il séjourna même trois ans à Oran comme contremaître d'un entrepreneur en bâtiments. Son premier Salon date de 1861, avec des scènes de cuisine qui le firent particulièrement remarquer. En 1865, il exposait le *Saint Sébastien, Martyr*, qui fut récompensé d'une médaille et acheté pour le Luxembourg. Cette robuste et savante peinture, d'une rare maîtrise d'exécution, montre bien le rattachement de Ribot à Ribera. Il était officier de la Légion d'honneur depuis 1887. Il faut relever encore, dans ce milieu, Vollon (Antoine), né à Lyon en 1833, décédé à Paris le 25 août 1900, admirable peintre de natures mortes, qui se rapproche des Hollandais

et notamment de Franz Hals: ROYBET (FERDINAND), né à Uzès le 20 avril 1840, qui reprit la donnée des personnages costumés de Meissonier: reîtres, mousquetaires, buveurs, avec une palette riche et puissante, de belles matières grasses triturées d'une brosse vaillante. Sa *Jeune fille au perroquet*, du Musée du Luxembourg, appartient à ce qu'on peut appeler son ancienne manière, celle de petit format, car plus tard il s'est plu à reprendre ces mêmes scènes avec des portraits de personnages connus et de grandeur naturelle.



Photo Braun, Clement & Cie.
CAROLUS DURAN. — La Dame au gant (Musée du Luxembourg).

JAMES TISSOT appartient également à cette génération et à ce groupement. Né à Nantes le 15 octobre 1836, il étudia d'abord avec Flandrin et Lamothe, mais il subit tour à tour d'autres influences, qui se sont marquées sur ses œuvres. C'est, d'abord, celle du peintre belge, Henry Leys, dont les fortes harmonies suggestives ont de sonores échos dans la *Rencontre de Faust et de Marguerite* du Musée du Luxembourg (Salon de 1861), puis celle de Courbet, dans *Les deux Sœurs* (Salon de 1864). A la suite des événements de la Commune où il craignait d'être compromis, pour avoir organisé une ambulance dans son hôtel, il partit pour Londres et il y demeura fixé assez longtemps. Il y était d'ailleurs allé en 1863, en même temps que Fantin, Legros, et aussi Stevens, qui touche à ce milieu, et il ressentit déjà le contact des maîtres anglais contemporains, tels que Sir John E. Millais. Il reparut à l'Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1894, avec 290 aquarelles sur la *Vie de N.-S. Jésus-Christ*, qu'il était allé recueillir pendant dix ans, en Palestine. Elles furent suivies d'une série consacrée à l'ancien Testament. Tissot est mort à Paris en 1902. Il est encore, dans ce voisinage, deux personnalités qui sont devenues illustres. L'une est CLAUDE-FERDINAND GAILLARD, né à Paris le 5 janvier 1834, mort dans la même ville le 19 janvier 1887. Celui-ci s'est fait non seulement un nom exceptionnel comme graveur et, à ce titre, il occupe dans son art une place de premier ordre, mais, comme peintre, il a laissé un certain nombre d'ouvrages d'un art austère, et d'une rare puissance expressive. On ne peut oublier, une fois qu'on les a vues, ni cette face vulgaire au visage éclairé de bonté, de sa tante, ni la hautaine et mordante physionomie du prélat aveugle, Mgr de Ségur. Gaillard était né dans une famille très modeste. Ses goûts furent développés par les siens. Il étudia d'abord chez les frères du

Gros-Caillou, puis à la „Petite Ecole", près de Lecoq de Boisbaudran. David d'Angers s'intéressa également à lui. Il obtint le second, puis le premier prix de Rome (1856), passa cinq ans en Italie et reconcourut, à son retour, mais sans succès, pour le prix de Rome de peinture. Il s'était enrôlé volontairement pendant la guerre et se battit à Buzenval. Très religieux, il a surtout peint ou gravé des portraits de personnages ecclésiastiques, et il est mort affilié lui-même à un ordre religieux.

Quant à l'autre, CAROLUS DURAN, si ses débuts furent difficiles, nulle carrière ne s'est montrée plus brillante ni plus fertile en heureuses productions. La bonne fée de la peinture était penchée sur son berceau, le 4 juillet 1837, jour où la ville de Lille le vit naitre. Le jeune Charles-Auguste-Emile, qui se donna le nom romantique de Carolus, étudia d'abord dans sa ville natale, puis, subventionné par le Conseil Municipal, il vint se perfec-



Photo Braun, Clement & Cie.

CAROLUS DURAN. — L'Eveil.

tionner à Paris. La ville de Lille l'envoya également à Rome, où il se rendit en 1861. Mais il s'isola surtout pour travailler et il s'enferma pendant six mois entiers dans le couvent de Subiaco, où il peignit *La prière du soir* et cette toile si pathétique, d'une si mâle et fière exécution: *L'assassiné* (1866). Carolus Duran y montrait ses dons exceptionnels de peintre et sa clairvoyance, qui lui avait ouvert les yeux sur le maitre d'Ornans, si discuté encore, et sur les grands Espagnols, Flamands ou Vénitiens. Car Titien, Rubens et Vélasquez furent ses maîtres et, semble-t-il, ses ancêtres. Il a retrouvé le secret de leurs audaces et de leurs bonheurs. Il a peint quelques décorations, comme le plafond *A la gloire de Marie Médicis*, primitivement destiné au Luxembourg, aujourd'hui placé au Louvre, et quelques tableaux de style: mais il s'est fait, surtout, une réputation universelle comme peintre de portraits. Il a traduit avec fermeté nombre de physionomies d'hommes, mais c'est avec les effigies de femmes qu'il a montré toute la richesse de sa nature pittoresque si primesautière. Nul n'a

rendu avec plus d'éclat la somptuosité des étoffes et la splendeur de cette pulpe divine de la chair, et, cependant, sa palette s'assagit et sa brosse se calme pour traduire le recueillement de ses modèles. C'est ainsi qu'à côté des brillants portraits de femmes des Musées de Lille et de Bruxelles, *la Dame au gant*, du Luxembourg, se présente avec le plus simple appareil de charme et de gravité, de noblesse et de grâce. C'est une œuvre qui date dans son œuvre et dans ce temps.

A côté de ces images de femmes, dans lesquelles sa famille tient une grande place (*Mme Carolus Duran*, *Mlle Croizette*, sa belle-sœur, *Mme Feydeau*, sa fille, etc.) Carolus Duran ne pouvait manquer d'être sollicité par le *nu*. Ce fut, d'ailleurs, nous l'avons vu, un goût commun à toute sa génération. Il a donc peint, lui aussi, des *Andromède*, des *Marie-Madeleine*,



Guillaume Régamey. — La Batterie de tambours des grenadiers de la Garde (Musée de Pau).

des *Danaé*. *L'Éveil*, exposé au Salon de 1886, est une de ces jeunes et fraiches créations, jaillies comme spontanément sous la caresse ardente de ses pinceaux.

Carolus Duran est actuellement Directeur de l'Académie de France à Rome. Il a été président de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il est l'un des fondateurs. Il a obtenu, en 1879, la médaille d'honneur et a été élu membre de l'Institut en 1904. Il est grand officier de la Légion d'honneur depuis 1900. Son enseignement a formé de nombreux élèves, notamment dans l'école américaine. Il faut signaler parmi eux, en première ligne, John Sargent.

Plus modeste, certes, est la figure de Guillaume Régamey. L'exposition de 1900 et le Musée de Luxembourg l'ont réhabilitée, mais elle n'est pas encore à sa vraie place car,

dans un milieu de beaux peintres, ce fut, lui aussi, un vrai peintre. Il était né à Paris, le 27 septembre 1837. Il avait deux autres frères qui se vouèrent aussi à la peinture. Il suivit, avec Fantin et Legros, les cours de la „Petite École" de dessin et eut, à côté, pour maître Bonvin qui l'aimait et l'appréciait beaucoup. Comme ses camarades, il débuta au Salon de 1859. Dès 1863 il essayait un de ces tableaux de militaires dans lesquels, en restant toujours sous le point de vue vraiment pittoresque, en employant une technique robuste et colorée, il savait donner une sorte de grandissement héroïque à ses soudards d'Italie, de Crimée ou d'Afrique. Le Musée du Luxembourg garde une excellente petite toile de cuirassiers attablés dans un cabaret. Plus heureux, le Musée de Pau conserve la *Batterie de tambours des grenadiers de la Garde: campagne d'Italie*, du Salon de 1865, qui est une forte et superbe peinture. Guillaume Régamey travailla quelque temps à Londres, où il a donné beaucoup de dessins pour les journaux illustrés. Il fut très affecté par les événements de la guerre de 1870 et s'éteignit à Paris, peu après, le 3 janvier 1875.



Henri Regnault. — Juan Prim. Musée du Louvre.

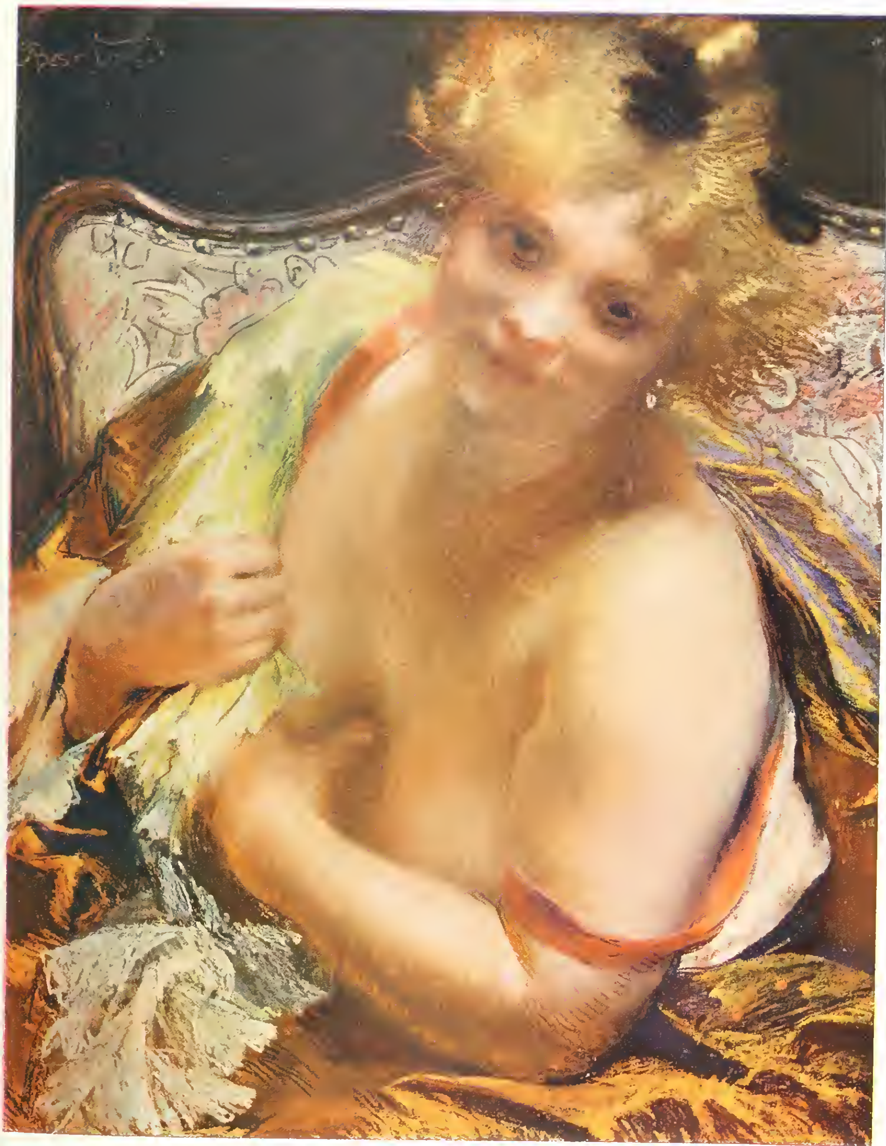
Une des plus douloureuses victimes de ces tristes jours a été Henri Regnault, qui fut tué le 19 janvier 1871, à Buzenval, par une balle perdue, alors qu'il persistait à rester sur le champ de bataille. Ce deuil fut vivement ressenti par la France entière, à l'heure, cependant, où elle ne comptait plus les deuils. C'est que peu de natures se montraient aussi généreuses, aussi vaillantes et s'annonçaient avec un aussi magnifique avenir. Il était né, à Paris dans les murs du Collège de France, le 30 octobre 1843, deuxième fils du célèbre savant Victor Regnault, membre de l'Académie des sciences, qui dirigea un certain temps la manufacture nationale de Sèvres. La vocation de Regnault fut si précoce qu'elle semble tenir du prodige: dès l'age de trois ans, on ne pouvait le faire tenir tranquille qu'avec un crayon et un bout de papier. Son père exigea qu'il terminât toutes ses études avant de se donner à la peinture. En sortant du collège, en 1860, il entra chez Lamothe, élève de Flandrin, mais il n'avait jamais cessé de dessiner, surtout des animaux, qu'il allait voir au Jardin des Plantes et qu'il croquait de mémoire en rentrant chez lui. Ses progrès furent très rapides: il enleva le prix de Rome et partit dans cette ville en 1866. Son premier envoi, *Automédon domptant les coursiers d'Achille* fit sensation;

on croyoit retrouver, dans cette peinture impéteuse, la brosse énergique et emportée d'un nouveau Géricault. En 1868, il partit pour l'Espagne, qui l'attirait irrésistiblement. Il arrivait en pleine révolution. Il assista avec enthousiasme aux frénétiques débordements des passions populaires et il a tâché de les rendre autour de la figure du célèbre conspirateur *Juan Prim*. Ce tableau, qui fut exposé au Salon de 1869, produisit une profonde émotion et l'État l'acquit pour le Musée du Luxembourg, d'où il est passé ensuite au Louvre. Le jeune artiste montrait, dans l'image de cet extraordinaire aventurier, toutes ses qualités de fougue et de générosité natives. „C'est un petit homme maigre, d'une tournure très amusante et dont la tête est pleine de caractère", écrit H. Regnault. „Il vient de gravir une pente; arrivé au sommet, il arrête court son cheval, à la mode espagnole, et salue à la fois la liberté et sa patrie, qu'il lui est permis de revoir, non plus en proscrit, mais en maître".

Regnault retourna à Rome, d'où il envoya sa *Judith* et sa *Salomé*, puis il repartit pour l'Espagne, visita Grenade et passa au Maroc; il y fut séduit, à son tour, après Delacroix par le pittoresque prodigieux de ces mœurs et de ces types et par la splendeur de ce ciel. Il revint en France, vers le milieu de septembre 1870, en hâte pour entrer à Paris avant l'investissement. Il s'engagea dans un bataillon de marche, où il voulut rester comme simple soldat. Il fut frappé en plein bonheur, car il venait de se fiancer, et en plein talent, car il était de ceux dont on pouvait beaucoup attendre.



Claude-Ferdinand Gaillard. — Portrait de femme (Musée du Luxembourg).



ALBERT BESNARD.

ÉTUDE DE FEMME.

(Pastel, Collection de M. le Dr. Pierre Delbet).

CHAPITRE VI.

ÉCOLE FRANÇAISE.

QUATRIÈME PÉRIODE. — DE 1870 A 1900.

LA période qui s'étend sur les trente dernières années du siècle a été particulièrement favorable au développement des arts. Elle est, par la force même des choses, l'aboutissement de tous les efforts accumulés au cours des précédentes étapes. Mais les événements nouveaux dont la nation fut le théâtre exercèrent, de leur côté, leur action énergique sur la conscience générale. Les diverses manifestations de la pensée en furent fortement ébranlées et, après la littérature et l'art dramatique, la peinture en reçut directement le violent contre-coup.

La date de 1870 est, en effet, particulièrement solennelle. Elle marque l'heure d'un grand déchirement, mais elle ouvre aussi celle d'une ère nouvelle de liberté démocratique et de progrès social. La grave leçon qui se dégageait de ces jours critiques porta immédiatement ses fruits. Une animation intense régna partout, dans tous les ordres de l'activité nationale: c'était plus qu'un réveil, c'était une résurrection.



JULES LEFEBVRE. — Nymphe et Bacchus (Musée de Lyon).

L'art français s'était relevé aussitôt avec une énergie extrême; les Salons reprenaient immédiatement leurs cours et, dès 1873, à l'Exposition internationale de Vienne, il affirmait hautement sa vitalité en prenant la première place entre tous les concurrents. Les maîtres qui s'étaient produits au cours des générations antérieures étaient dans toute la maturité triomphante de leur talent; de nouveaux venus surgissaient qui venaient grossir ces glorieuses cohortes. De tous côtés, du milieu traditionnel, comme des groupes indépendants, l'ardeur était égale et vive.

Dans le développement régulier de l'école, une génération nouvelle marchait dans les traces des précédentes avec des artistes de talent souple et divers qui touchaient à toutes les

cordes de l'inspiration et gardaient, en s'efforçant de la renouveler, la tradition de la peinture d'histoire, du nu et du portrait. Les aînés étaient Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury.

Né à Tournon (Seine-et-Marne), le 10 mars 1836, dans une famille de gens modestes, Jules Lefebvre, après avoir commencé ses études de dessin dans sa ville natale, vint à Paris à l'age de seize ans, avec une recommandation de l'évêque d'Amiens pour Paulin Guérin, qui, de son côté, l'adressa à Leon Cogniet. Celui-ci l'admit dans son atelier. Il vécut pendant plusieurs années avec une petite pension de la ville d'Amiens, concourut quatre fois pour Rome, obtint le second prix en 1859 et enfin le grand prix en 1861. Son premier Salon date de 1861. Il envoyait, de Rome, un groupe, *Nymphe et Bacchus*, qui fut exposé au Salon de 1866 et fut acquis par l'État pour le Musée du Luxembourg, où il resta longtemps accroché avant d'être attribué au Musée de Lyon. Cette charmante composition, dans le goût antique, et vue à travers les maitres de la Renaissance, a été reproduite en tapisserie par les Gobelins. J. Lefebvre, d'ailleurs, se plaçait bientôt à côté des Henner, des Cabanel, des Delaunay, des Baudry, par ses figures isolées ou groupées de femmes nues et contribuait, par ses études d'un dessin épuré et d'une grande distinction, à la conservation de ce genre particulièrement cher à l'école française. Sa *Femme couchée*, 1868, sa *Vérité*, 1870, aujourd'hui au Luxembourg, lui valurent de grands succès, rappelés par sa *Diane surprise*, *Psyché*, etc.



Tony Robert-Fleury. — Les derniers jours de Corinthe (fragment).

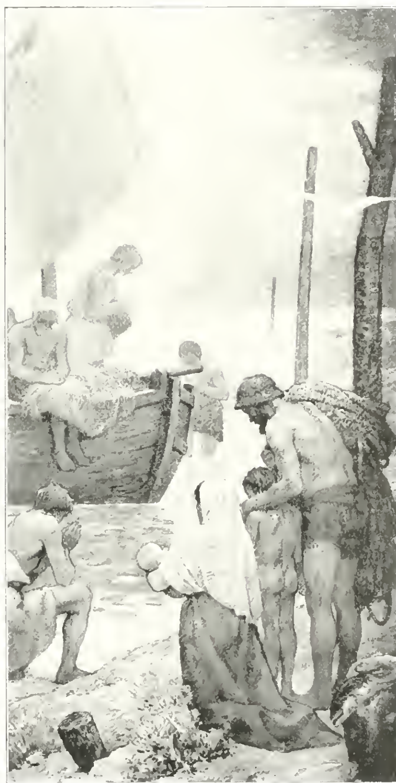
Comme ses prédécesseurs, Jules Lefebvre s'est plu également à la peinture de ces têtes d'expression, empruntées souvent aux types populaires d'Italie, *Pensierosa*, la *Limonara* ou *Mignon*, l'*Orpheline*, etc. Il a surtout excellé dans le portrait, genre dans lequel il a montré au plus haut point ses qualités de haute élégance et de style. Les principaux sont *Miss Laurance*, *M. Pelpel*, le *Prince Impérial*, la *princesse de Caraman-Chimay*, *Mlle Yvonne Lefebvre*, sa fille, au Musée du Luxembourg, etc. Jules Lefebvre est membre de l'Institut depuis 1897 et commandeur de la Légion d'honneur depuis 1895.

Tony Robert-Fleury est le fils du célèbre peintre d'histoire. Il est né à Paris en 1837, le 1er septembre. Élève de Delaroche et de Léon Cogniet, il eut naturellement sous les yeux les exemples de son père, si ce n'est ses conseils et ses leçons, puisqu'il eut la bonne fortune de le conserver jusqu'à un âge très avancé. Il renonça à concourir pour Rome, mais s'y rendit en 1862. Son premier Salon date de 1866, avec un tableau à la fois historique et tout d'actualité brûlante, qui marquait, chez le fils, cet enthousiasme pour les causes des grands sacrifiés qui avait entraîné le père: C'était *Varsovie, le 8 avril* 1861, accompagné d'une peinture d'observation de la vie populaire: les *Vieilles de la place Navone*, qui fut acquise pour le Luxem-

bourg. En 1870 il exposait sa grande composition *Les derniers jours de Corinthe*, qui lui valut la médaille d'honneur. Cet épisode de l'histoire antique de la Grèce est emprunté à un passage de Tite-Live. Le consul Mummius, triomphant, entre dans la ville, évacuée et sans défenseurs. Les femmes et les enfants, qui se prosternent en suppliant, sont vendus comme esclaves tandis que la ville est pillée et livrée aux flammes. Tony Robert-Fleury continua à s'adonner à la peinture d'histoire et aussi à la peinture décorative. Dans ces dernières années, son esprit curieux, éveillé par les productions des milieux indépendants, chercha une forme d'art plus libre, plus dégagée de la vision traditionnelle, en même temps que des sujets plus intimes pris dans la réalité contemporaine. *L'Anxiété*, du Musée du Luxembourg, a été conçue sous cette nouvelle orientation.

Tony Robert-Fleury a été président de la Société des Artistes français et il est président de cette si utile association qu'on appelle vulgairement du nom de son fondateur, l'association Taylor. Il est commandeur de la Légion d'honneur depuis 1907.

Viennent ensuite, par la date de leur naissance, Humbert et Benjamin Constant, Cormon, Maignan et Luc-Olivier Merson.



Ferdinand Humbert. — Les quatre cultes de l'homme.

Ferdinand Humbert est né à Paris le 8 octobre 1842. Comme celle de Tony Robert-Fleury, sa carrière présente deux aspects très marqués. Une première période dans laquelle l'artiste s'engage avec intelligence dans la voie traditionnelle et une deuxième dans laquelle sa sensibilité très aigüe, son esprit très délié poussent son talent vers les nouveautés, si passionnément discutées, de la recherche de l'atmosphère, de l'enveloppe et de l'accord des figures avec le décor environnant. Il a, de plus, évolué des sujets d'histoire ou de peinture religieuse vers la peinture décorative, puis vers le portrait, genre dans lequel il s'est rapproché heureusement de l'école anglaise.

Il fut élève de Picot et de Cabanel, mais reçut surtout de précieux conseils de Fromentin. Il exposa pour la première fois, au Salon de 1865, avec une *Fuite de Néron* et obtint aux Salons suivants une série de succès, affirmés par des médailles et confirmés par sa *Messaouda*, figure orientale, du salon de 1869. En 1874 sa *Vierge et l'enfant Jésus*, d'une belle coloration distinguée, était acquise pour le Luxembourg. Appelé à participer à la décoration du Panthéon, il sortit des sujets historiques, commandés par la destination primitive de l'édifice et développa, dans les quatre panneaux mis à sa disposition, ce thème d'ordre philosophique: *Les quatre cultes de l'homme*, qu'il traita dans la manière décorative de Puvis de Chavannes, en se souvenant, lui aussi, très à propos de toutes



BENJAMIN CONSTANT (JEAN JOSEPH). — Les derniers Rebelles (Musée du Luxembourg).

les tentatives qui avaient été faites pour traduire les phénomènes de l'atmosphère et de la lumière. Enfin, il se révélait sous un avatar nouveau comme portraitiste d'élégances aristocratiques. Le Luxembourg possède, dans cet ordre de peintures, deux portraits de fines tonalités grises d'une grande distinction. Ferdinand Humbert est membre de l'Institut depuis 1902 et commandeur de la Légion d'honneur depuis 1906.

Bien que né à Paris, le 10 juin 1845, BENJAMIN CONSTANT (JEAN JOSEPH) appartient à ce qu'on appelle l'école de Toulouse. Il fut, en effet, élevé dans cette ville, y apprit les



FERNAND CORMON. — Caïn (Musée du Luxembourg).

éléments de son art à l'École des Beaux-Arts et ayant, en 1866, obtenu le prix de la Ville, il vint à Paris où il entra, l'année suivante, dans l'atelier de Cabanel. Il appartenait à la vieille famille languedocienne des Constant de Saligné, apparentée, au XVIIe siècle, avec les Constant de Rebecque, d'où était sorti l'illustre homme d'État dont il portait le nom. Il était allié par son mariage à la famille Arago, ayant épousé une des filles d'Emmanuel Arago, sénateur et ambassadeur à Berne.

Son premier Salon date de 1869, avec un *Hamlet*, très romantique. Peu après, il partait pour l'Espagne, où il rencontra Fortuny, qui exerça sur lui le prestige de sa palette éclatante et chatoyante; passa au Maroc et fut conquis par ce pays. Dès lors, à partir de 1873, il expose toute une série de scènes orientales, prétexte à des effets dramatiques et au déploiement d'une virtuosité extraordinaire de peintre: *Entrée de Mahomet à Constantinople*, les *Chérifas*, au Musée de Carcassonne, et *la Justice du Chérif* (Musée du Luxembourg); *les derniers Rebelles*, au même Musée (Salon de 1880), qui sont ses ouvrages les plus typiques dans ce genre d'orientalisme où semble passer le souffle, à la fois tragique et magnifique, de Leconte de Lisle. Le même goût fastueux et dramatique le porta vers l'Orient ancien, avec *Judith*, *Hérodiade*, *Justinien* et *Théodora*. Il a été chargé de grandes décorations murales, notamment à la Sorbonne; à la fin de sa vie il s'adonna surtout au portrait, voyagea en Amérique et en Angleterre, où il peignit diverses hautes personnalités: Lady Hélène Vincent, Lord Dufferin, la reine Victoria. Le Luxembourg possède le portrait de son fils et celui de sa tante qui sont parmi les exemplaires les plus recueillis de cette forme de son talent. Membre de l'Institut en 1893, médaille d'honneur en 1896, commandeur de la Légion d'honneur en 1900, Benjamin Constant est mort à Paris le 26 mai 1902.



Albert Maignan. — Dante rencontre Matelda (Musée d'Amiens).

Fernand Cormon, fils de l'auteur dramatique, connu par de nombreux succès, est né à Paris le 22 décembre 1845. Ses dispositions précoces pour le dessin furent encouragées par son père qui le confia au peintre anversois Portaëls. Il entra ensuite chez Cabanel et

reçut les conseils de Fromentin. Il exposa pour la première fois en 1870, avec une scène des *Noces des Niebelungen* et continua, les années suivantes, dans cette note d'orientalisme somptueux et farouche, inventé en littérature par Leconte de Lisle et par Flaubert, et à laquelle avait sacrifié, nous l'avons vu, Benjamin Constant. C'était *Sitâ* (1873), *La mort de Ravana* (1875). Il obtenait, cette même année, le prix du Salon, de fondation toute récente, partait pour la Tunisie et en rapportait de nombreuses études. En 1880 il obtenait un succès considérable avec son *Caïn*, inspiré du poème de Victor Hugo, qui est resté son œuvre la plus populaire. Il montrait certaines qualités épiques dans cette marche haletante et rapide, à travers le désert brûlant, du vieux réprouvé, suivi de sa famille harassée, fuyant on ne sait où toujours, le geste incertain, perdu dans son rêve et dans son remords. Cette vaste composition fut acquise par l'État et placée au Musée du Luxembourg. Cormon parut, dès lors, se vouer à ces sujets d'humanité primitive. Il exposait *Le Retour d'une chasse à l'ours* (1884) au



Photo Braun, Clément & Cie.

Luc-Olivier Merson. — Saint François prêchant aux poissons.

Musée de Saint-Germain; *Les Funérailles d'un Chef de l'âge de fer* (1892) et tout un ensemble de décorations dans cette donnée pour le Muséum d'histoire naturelle. Une grande toile, les *Vainqueurs de Salamine*, qui lui valut la médaille d'honneur en 1887, fut placée au Musée du Luxembourg et, depuis, a été attribuée au Musée de Rouen.

Cormon, qui a beaucoup voyagé, lu et vu, s'est aussi volontiers tourné vers d'autres genres. Il a peint des intérieurs, des fleurs, des sujets d'histoire moderne tels que les *Grenadiers de la garde à Essling*, et surtout des portraits, remarquables par leur tenue sérieuse, sobre et leur caractère expressif. (Henry Maret, Lehoux, M. Emile Loubet, ces deux derniers au Luxembourg). Fernand Cormon est membre de l'Institut depuis 1898 et officier de la Légion d'honneur depuis 1889.

A la même génération et au même milieu d'intelligente culture appartiennent Albert Maignan et Luc-Olivier Merson. Le premier, né à Beaumont (Sarthe) le 14 Octobre 1845, est



DETAILLE (ÉDOUARD, JEAN BAPTISTE). — Le Rêve (Musée du Luxembourg).



AIMÉ-NICOLAS MOROT. — Rezonville (Musée du Luxembourg).

mort à Saint-Prix le 29 septembre 1908. Après ses études de droit, il s'adonna à la peinture et travailla dans l'atelier de Luminais qui avait, un des premiers, traité ces sujets de l'époque mérovingienne, mis à la mode par les récits d'Augustin Thierry. Son premier Salon remonte à 1867. Il débuta par des paysages, des intérieurs, puis, après un voyage en Espagne, revint avec le goût de la couleur, suivit son maître et sembla se rapprocher de Jean-Paul Laurens, par le choix de ses sujets historiques et dramatiques: *Frédéric Barberousse aux pieds du pape* (1876), *L'Attentat d'Anagni* (1877), *Louis IX console un lépreux* (1878), *Derniers moments*



RAPHAEL COLLIN. — Floréal (Musée du Luxembourg).

de Chlodobert (1880); *Dante rencontra Matilda* (1881), aujourd'hui au Musée d'Amiens après avoir figuré au Luxembourg.

Esprit lettré, curieux et ouvert, Maignan a touché aux sujets les plus variés. Il s'est plu, entre autres, à des formes d'allégories renouvelées comme les *Voix du Tocsin* (Salon de 1888, au Musée d'Amiens), *L'Absinthe*, la *Fortune qui passe*, et surtout *Carpeaux*, qui lui valut la médaille d'honneur en 1892 et est exposé au Musée du Luxembourg. Maignan était officier de la Légion d'honneur depuis 1895.



Gabriel Ferrier. — Le Général André (Musée du Luxembourg).

Luc-Olivier Merson est né à Paris le 21 mai 1846. Il est le fils d'Olivier Merson, qui a laissé un nom estimé comme critique d'art. Il était donc déjà à bonne école et trouva aussitôt tous les encouragements que réclamait sa vocation.

Elève de Chassevent et de Pils, il remporta le grand prix de Rome en 1869. En Italie, il s'attacha avec une prédilection marquée aux œuvres de ceux qu'on appelait encore les *primitifs:* Masaccio et fra Angelico, Ghirlandaio et Botticelli. On comprend qu'il fût frappé par la légende de Saint-François d'Assise, qui a inspiré tant d'artistes. Elle convenait au naturalisme délicat d'un peintre, dont le talent s'éveillait au milieu de toutes les discussions sur le naturalisme nouveau qui allait revivifier l'école. *Le loup d'Agubbio*, du Salon de 1878, reprise d'une petite esquisse envoyée de Rome, valut à l'auteur un premier succès. Il fut accru, l'année suivante, par un autre charmant sujet religieux qui devint vite populaire, *Le Repos en Egypte* et, en 1880, il revenait à son sujet de prédilection, avec un *Saint François prêchant aux poissons*, œuvre d'un art à la fois archaïsant et précieux, imprévu et subtil, traitée avec le sentiment de pure émotion d'un artiste touché vraiment par son sujet. Olivier Merson a peint nombre d'autres petites toiles où il traduit avec la même sensibilité naturaliste et poétique les légendes religieuses. Mais il s'est surtout donné à la décoration et a exécuté des travaux importants à la Cour de Cassation, à l'Hôtel de Ville, à l'Opéra-Comique, au château de Chantilly. Il a composé beaucoup de cartons de vitraux et nombre d'illustrations. Luc-Olivier Merson est membre de l'Institut depuis 1892 et officier de la Légion d'honneur depuis 1900.

Un peu plus jeune est DETAILLE (ÉDOUARD, JEAN-BAPTISTE) qui est né à Paris le 5 octobre 1848. C'est le peintre populaire de l'armée française. Il manifesta de bonne heure des goûts pour la peinture et notamment pour la peinture militaire. Cette vocation ne fut pas contrariée par sa famille, mais on lui fit d'abord achever ses études. Bachelier à dix-sept ans, il fut conduit chez Meissonier, qui se l'attacha comme élève et aussi comme ami. Jusqu'en 1870, il le suit pour ainsi dire pas à pas dans ses sujets militaires et dans ses scènes de genre, choisies de préférence à l'époque du Directoire. Comme il revenait d'un voyage en Espagne et en Algérie, la guerre éclate; il s'engage comme simple soldat dans les mobiles et assiste à toute la lutte héroïque autour de Paris. Son talent en fut fortement impressionné et, dès lors, avec son ami ALPHONSE DE NEUVILLE (1836—1885), qui fut pour lui comme un frère intellectuel et moral, ils relèvent les cœurs des vaincus d'hier par toutes ces toiles vibrantes de patriotisme et vivantes de réalité vécue. Le *panorama de Champigny*, dont l'épisode principal est conservé au Musée de Versailles, unit dans une étroite collaboration le talent des deux amis. De ce jour Detaille agrandit sa manière et développe au format de la nature ses nouvelles compositions, telles que la *Reddition de Huningue* et *Le Rêve* du Musée du Luxembourg. Cette dernière toile est comme le couronnement de toutes ses études sur l'armée française moderne, le petit troupier qu'il a si bien connu. Elle a valu, au Salon de 1888, la médaille d'honneur à son auteur. Detaille a peint des décorations pour l'Hôtel de Ville, le Panthéon et fait quelques portraits militaires entre autres celui du prince de Galles à cheval (depuis Édouard VII). Il est membre de l'Institut (1892) et commandeur de la Légion d'honneur (1897).



PAUL BAUDRY. — La Fortune et le jeune enfant (Musée du Luxembourg).

Aimé Morot et Raphaël Collin sont si proches contemporains qu'ils se suivent dans la vie à un jour seulement de distance. AIMÉ-NICOLAS MOROT est né le 16 juin 1850, à Nancy, où son père exerçait la profession de tapissier. Ses goûts pour le dessin se manifestèrent à l'école de sa ville natale, qui l'envoya comme pensionnaire à Paris. Il entra à l'atelier de Cabanel et remporta le grand prix en 1873. Cette date est également celle de son premier Salon. Ses succès furent rapides, car il enlevait progressivement toutes ses médailles, y compris la médaille d'honneur en 1880, pour son *Bon Samaritain*. Il s'est distingué dans les divers genres de l'histoire, de la décoration, du portrait (*le prince d'Arenberg*, *Gérôme*, *E. Hébert*, celui-ci au Musée du Luxembourg), et il s'est créé, à son tour, une place comme peintre militaire, avec les toiles pleines d'énergie et de mouvement,

de *Reischoffen*, au Musée de Versailles, *de Rezonville*, 16 août 1870, au Musée du Luxembourg. Ce tableau représente la charge célèbre. Au premier plan, un groupe de quatre ou cinq cuirassiers prussiens fuient à gauche, en se retournant contre quelques cuirassiers français mêlés dans leurs rangs. Au fond, à droite, le régiment français charge par un mouvement tournant, dans un élan furieux. Ce tableau a figuré au Salon de 1886.

Aimé Morot a fait aussi de la sculpture et il exécute à cette heure le monument de son beau-père, Gérôme. Il est membre de l'Institut (1898) et officier de la Légion d'honneur (1900).

Raphaël Collin est donc né le 17 juin 1850, à Paris. Il y fit d'abord ses études au Lycée Saint-Louis, puis les continua à Verdun, où il se rencontra avec Bastien Lepage. Il se décida, comme son camarade, pour la peinture et, revenu à Paris, il entra dans l'atelier de Bouguereau, puis dans celui de Cabanel, où il se retrouva avec son ami et avec Morot, Cormon et Benjamin Constant. Son premier Salon date de 1873; il y obtenait d'emblée une deuxième médaille, avec le *Sommeil* (Musée de Rouen), qui marquait son sentiment délicat des formes nues. Il l'affirma par mainte autre toile: une *Idylle* (1875); *Daphnis et Chloé* (1877); une autre *Idylle* (1882); *Été* et enfin *Floréal*, acquis par l'État au Salon de 1886 et placé au Luxembourg. C'est une des plus charmantes études de nu en plein air de l'école actuelle. Une jeune femme nue est étendue sur le gazon printanier, mordillant un brin d'herbe, les yeux légèrement voilés par la griserie de l'air et de la lumière qui se répand sur son corps laiteux. Raphaël Collin est officier de la Légion d'honneur depuis 1899. Il est le dernier élu (1909) des membres de l'Institut.



Paul Baudry. — Les Quatre heures du jour (fragment).

Son prédécesseur immédiat dans cette illustre compagnie est Gabriel Ferrier, élu en 1906, qui est né à Nîmes le 29 septembre 1847. Il fit sa première éducation artistique dans cette ville, vint à Paris, suivit les leçons de Lecoq de Boisbaudran, puis fut élève de Pils et de Hebert. Il obtint le grand prix de Rome en 1872 et fut médaillé à son premier envoi au Salon: *David vainqueur de Goliath* (1876), au Musée de Nîmes. Il obtint un nouveau succès avec sa *Sainte Agnès martyre* (1878) Musée de Rouen. Il a exécuté, avec des tableaux d'histoire, nombre de décorations, telle *La Glorification des Arts*, à l'Ambassade de France, à Berlin, et enleva la médaille d'honneur en 1903 avec sa *Piéta* et surtout avec le vigoureux portrait de belle tenue du *Général André*, alors ministre de la guerre, (Musée du Luxembourg). Gabriel Ferrier est officier de la Légion d'honneur depuis 1903.

Le plus jeune, comme age, des peintres membres de l'Institut, est François Flameng,

fils du célèbre graveur Leopold Flameng, né à Paris le 6 décembre 1856. Il est élève de Cabanel et de Jean-Paul Laurens. Son premier Salon date de 1875. En 1879 il remportait, avec une deuxième médaille, le grand prix du Salon.

Il a peint des sujets historiques et s'est plu particulièrement à l'époque de la Révolution, comme en témoigne sa Bataille d'*Eylau*, du Musée du Luxembourg. Il s'est livré aussi au genre et, en dernier lieu, a obtenu en France et en Angleterre de grands succès avec des portraits, conçus sous l'inspiration des maîtres anglais du XVIIIe siècle, notamment de Gainsborough. Officier de la Légion d'honneur en 1896. François Flameng est membre de l'Institut depuis 1905.

A côté du processus régulier de l'école dans la voie traditionnelle, deux faits principaux dominent la production artistique de cette dernière période: 1° dans l'inspiration d'ordre imaginatif, le grand mouvement de la peinture monumentale; 2° dans l'inspiration, basée sur l'observation, le développement exceptionnel de la peinture de paysage, son action prépondérante et ses conséquences sur la peinture de figures à l'extérieur.

Depuis les grandes décorations de Delacroix, de Chassériau et d'Hippolyte Flandrin, la peinture monumentale n'avait plus guère brillé d'un pareil éclat. Le gouvernement du second empire tenta bien quelques efforts en vue d'encourager cette manifestation de l'art, qui est bien la plus haute, mais il était impuissant à faire naître des chefs-d'œuvre du milieu académique auquel il accordait ses préférences. Toutefois ce renouveau se prépare dès la fin de la période précédente, avec deux maîtres qui occuperont, dans la période actuelle, une place tout à fait à part. Ce sont Paul Baudry et Puvis de Chavannes.



[illegible]

Paul Baudry. — Uran…

Paul Baudry est né à La Roche-sur-Yon le 7 novembre 1828 et il est mort à Paris le 17 janvier 1886. Il était fils d'un humble sabotier qui élevait courageusement les six enfants qui lui restaient des treize qu'il avait eus. Sa famille rêvait pour lui la profession de violoniste et, en effet, le jeune Baudry apprit le violon, gagnant, dès l'âge de treize ans, sa vie avec son instrument. Mais le goût du dessin était venu et l'emporta sur la musique. Baudry, encouragé par le professeur de dessin du Lycée, obtint de ses parents de se livrer à sa vocation. Après ses premières études à la Roche-sur-Yon, il vint à Paris en 1844, avec une pension municipale, entra à l'école des Beaux-Arts, dans l'atelier de Drölling, obtint le second prix de Rome en 1847 et le grand prix en 1850, en même temps que Bouguereau.

Baudry trouva en Italie les maîtres qui devaient diriger l'inspiration de toute sa vie. Il s'attacha d'abord aux primitifs, puis se tourna vers Raphaël, Corrège et surtout vers les Vénitiens. Le beau, calme et séduisant tableau du Musée du Luxembourg, *La Fortune et le jeune enfant*, du Salon de 1857, affirme cette parenté, qu'il ne cherche pas à déguiser, avec Titien. On y retrouve, dans la chaleur ambrée des carnations, dans ces beaux accords de rouges et de bleus profonds, dans la composition et les attitudes, le souvenir vivant de la célèbre toile du palais Borghèse, connue sous le nom de *l'Amour sacré et l'Amour profane.*

A partir de 1865 malgré les succès répétés de ses envois, il cessa d'exposer, afin de se consacrer entièrement à l'œuvre colossale qui lui était échue et qui semblait devoir remplir sa vie : la décoration du foyer de l'Opéra, reconstruit par Ch. Garnier. Il y travailla douze ans. Pour s'y préparer il voyagea successivement à Rome, en 1864, en Angleterre et en Espagne en 1868, à Venise en 1870, d'où il revient brusquement, à la déclaration de guerre, pour s'engager dans les compagnies de marche. Il retourne ensuite à Rome, hanté, cette fois, par Michel-Ange, qu'il étudie et qu'il copie passionnément. Enfin prêt, il se met à l'œuvre et, en 1874, on put voir, exposé à l'Ecole des Beaux-Arts, cet ensemble vaste et magnifique, de trente-trois peintures, consacrées à exprimer le triomphe de la musique et surtout de la musique de théâtre. Cette exposition fut un événement capital pour la gloire de notre école et l'honneur de notre pays, au lendemain de ses désastres. C'est que, si le souvenir des grands italiens de la Renaissance l'avait guidé et soutenu, Baudry n'en avait pas moins, avec une haute indépendance, créé un art tout-à-fait sien et tout-à-fait moderne, art d'une souveraine élégance, d'une grâce à la fois fière et piquante, qui renouvelait l'allégorie par je ne sais quel beau rythme ardent, plein de mouvement et de vie. Baudry, qui fut chargé ultérieurement des décorations à la Cour de Cassation, au Château de chantilly, s'était essayé, au moment de se mettre à l'œuvre pour l'Opéra, dans les décorations des *Quatre heures du jour*, pour l'hôtel d'une célèbre personnalité demi-mondaine, mariée au Comte Henckel de Donnersmarck, connue sous le nom de la Païva, avenue des Champs-Elysées.



P.-C. Puvis de Chavannes. — L'Eté (fragment).

Intelligence libre, curieuse et inquiète, Baudry n'était pas seulement sensible aux œuvres des maîtres, il était ouvert à toutes les nouveautés qui se produisaient autour de lui.



Photo Braun, Clement & Cie.

Pierre-Cecile Puvis de Chavannes. La Paix (Musée d'Amiens)

Aussi, sur la fin de sa carrière, sa manière s'était-elle modifiée dans le sens de la clarté. La *Vérité*, du Luxembourg, est un des plus charmants exemples de cet aspect frais et argentin de son talent. Il a exécuté aussi nombre de portraits. Élu membre de l'Institut sans s'être présenté, en 1870, il fut fait commandeur de la Légion d'honneur en 1875.

Près de Baudry, il est un autre artiste qui, bien que vivant à l'écart des expositions, exerça une certaine influence sur le mouvement décoratif, par ses qualités de forte culture, d'esprit méthodique et de goût, c'est VICTOR GALLAND (né à Genève de parents français en 1822, mort à Paris en 1892) dont le Luxembourg possède une aimable petite composition : *Le jour des Cuivres*, mais qui fut surtout chargé de décorations importantes pour l'Hôtel de Ville, le Panthéon, l'Hôtel Continental, l'hôtel de M. Van der Bilt, à New-York, les Gobelins et divers hôtels privés.



P.-C. PUVIS DE CHAVANNES. — Le Pauvre Pêcheur (Musée du Luxembourg).

Mais celui dont l'œuvre monumentale domine entièrement notre époque est Puvis de Chavannes. Né le 14 décembre 1824, à Lyon, où son père était ingénieur en chef des mines, PIERRE-CÉCILE PUVIS DE CHAVANNES était bourguignon d'origine et de tempérament. Après ses études terminées au lycée Henri IV, il sembla hésiter entre l'École Polytechnique et le droit, mais, à la suite d'un voyage en Italie, il résolut d'être peintre. Il étudia avec Henry Scheffer et Couture, toutefois sa direction artistique lui vint d'un second voyage en Italie, en 1848. Il s'inspira d'abord des maîtres du XVIe siècle, en particulier des Vénitiens et aussi des décorateurs de l'école de Fontainebleau, subit, en même temps, les influences opposées d'Ingres et de Delacroix et, surtout, celle de son ami Chassériau qui les avait confondues; il remonta ensuite vers les premiers florentins qui, avec les antiques, eurent plus tard, une action décisive sur son inspiration.

Il avait débuté en 1850, fut refusé aux salons suivants et reparut seulement en 1859, avec le *Retour de chasse*, encore incertain, du Musée de Marseille. C'est en 1861 seulement qu'il s'affirma, et pour ainsi dire du premier coup, par une œuvre qui est restée une de ses plus séduisantes créations, fut accueillie avec enthousiasme et servit même, près de ses détracteurs, à discréditer ses œuvres ultérieures, plus indépendantes. C'est le premier groupe du magnifique ensemble décoratif du Musée d'Amiens, comprenant six grandes compositions, accompagnées de quatre figures monumentales et de décors accessoires en camaïeu, qui occupe une place exceptionnelle dans sa carrière. La *Paix* et la *Guerre* avaient été conçues sans but déterminé. L'architecte Diet, qui construisait le Musée d'Amiens, comprit le parti admirable qu'il en pouvait tirer et, avec le concours de l'État, mais surtout grâce au désintéressement

de l'artiste, assura leur sauvegarde. Rien n'est plus exquis que cette grande vision élyséenne de la *Paix*, belle comme un rêve antique et qui évoque les noms de Virgile et de Poussin, ces deux noms qui hantaient déjà l'esprit de son initiateur, Chassériau.

En dehors de ce vaste ensemble d'Amiens, auquel il travailla encore à trois reprises, avec le *Travail* et *le Repos* (1863): *Ave Picardia nutrix* (1865) *Ludus pro patria* (1882), Puvis a exécuté des décorations célèbres à Marseille (1870), à Poitiers (1874—75), au Panthéon: *L'enfance de Sainte-Geneviève* (1878 et 1879) et sa dernière œuvre, le *Ravitaillement de Paris* (1897–1898); au Musée de Lyon, à la Sorbonne (1887), au Musée de Rouen (1890–1891); à l'Hôtel de Ville de Paris (1893) et pour le palais de la Bibliothèque de Boston (1895). Lorsqu'en 1876 apparut le premier panneau de *l'Enfance de Sainte Geneviève*, *Sainte-Geneviève en prière*, ce fut une véritable surprise dans la critique et le public qui, depuis le succès de *La Paix*, gardaient rancune à l'artiste et ne comprenaient pas son évolution. On fut séduit par ce charme de jeunesse, de fraicheur, de sincérité, d'émotion contenue, par cet accord si heureux et si inaccoutumé des figures et du paysage. Dès ce jour sa réputation s'établit et son influence s'exerça sur le mouvement de peinture murale, qui se produisait à un moment où tous nos édifices, relevés des ruines de l'incendie, ou construits pour les besoins nouveaux de la démocratie, offraient aux décorateurs tant de murailles vierges. Ce charme de rêve et de réalité si heureusement confondues, de vérité et de beauté, de convention et de vraisemblance, parut encore plus pénétrant dans ces compositions d'ordre tout à fait général, comme *l'Hiver* et *l'Été*, de l'Hôtel de Ville, avec ses belles femmes qui s'ébattent au bord du fleuve; *le Bois sacré, cher aux Muses*; *Vision antique, la Sorbonne*, ou *les Muses inspiratrices qui acclament le Messager de lumière*, de Boston. Mais toute l'acuité de sa pensée, de cette philosophie sérieuse et mélancolique, où la grace se mêle à l'austérité, est peut-être encore plus sensible dans ses toiles de chevalet, longtemps discutées, même après ses succès. Tel est le *Pauvre Pêcheur*, du Musée du Luxembourg; il dit, dans sa parabole aisément déchiffrable, par son dessin un peu fruste, son âpre paysage, ses accords si savants et si subtils, la poésie navrée de la vie qui se consume sans résultats, tandis que l'enfance, au milieu des dunes stériles, trouve le moyen de cueillir les pauvres fleurs rares de l'Espérance.



Jean Charles Cazin. — Agar et Ismaël (Musée du Luxembourg).

Puvis de Chavannes est mort à Paris le 24 octobre 1898.



JEAN-CHARLES CAZIN. — Souvenir de Fête (Appartient a la Ville de Paris).

Le paysage joue un rôle harmonique important dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, il est un des grands éléments de charme et de persuasion. Il affirme le caractère moral de ses compositions. Elles semblent appeler nécessairement le décor qui les entoure, les complète et en quelque sorte les explique. Chez JEAN-CHARLES CAZIN, le phénomène est opposé. Cazin est essentiellement paysagiste. Mais, à de certains moments, la nature prend pour lui une âme, qui semble se résumer et se concentrer en quelque figure ou quelque scène, exprimant, sous la forme humaine, l'impression de l'heure et des lieux. C'est ainsi que, dans cette lande désolée, au milieu des ajoncs et des genévriers, notre imagination, comme la sienne, place inévitablement ce petit groupe émouvant de la mère chassée, avec son jeune fils, d'*Agar*



EDOUARD MANET. — Le Déjeuner sur l'herbe (Collection Moreau).

et Ismaël. Ce tableau, qui appartient au Musée du Luxembourg, fut exposé au Salon de 1880. Cazin était alors dans tout son succès, assez récent d'ailleurs, car il ne s'était manifesté bien nettement qu'en 1876. Il avait alors 39 ans, étant né le 29 mai 1841 à Samer (Pas-de-Calais). Ses débuts, sans être agités, furent cependant mouvementés. Fils d'un médecin du pays, il fit toutes ses classes soit à Boulogne soit, en partie, en Angleterre, obtint de venir étudier la peinture à Paris et fut l'élève de prédilection de Lecoq de Boisbaudran, à la „Petite École" de dessin. Il professa lui-même, un instant, à l'école d'architecture fondée par Trélat, puis à Tours, où il fut directeur de l'École et conservateur du Musée: c'était au moment de la guerre. Il sauva le fameux Mantegna. Parti pour l'Angleterre, avec sa femme, Mme Marie Cazin, et son jeune fils Michel qui, plus tard, continueront ses traditions et son œuvre, il se livra, à ce



Edouard Manet. — Olympia (Musée du Louvre).

moment, à son goût pour la céramique et fut un des précurseurs les plus distingués de la renaissance moderne des Arts du feu. Revenu en France, ses premiers tableaux surprirent par leur mélange de nature et de poésie, de paysage et de légende, leur originalité de mise en toile et la transposition, avec des éléments modernes de costume, des scènes de la Bible et de l'Evangile. Mais on ne put résistér longtemps à ce charme insinuant, à la tendresse émue de ces accords, à ce mélange de gravité et de suavité.

Le *Souvenir de Fête*, qui appartient à la Ville de Paris, est un essai de décoration. Car Cazin se sentait l'ame d'un décorateur et, dès son arrivée à Paris, il avait voulu travailler avec Puvis de Chavannes. C'est une sorte d'allégorie républicaine, au lendemain de l'institution de la fête nationale du 14 juillet, des rêves et des espoirs nés de l'union du Courage, de la Science et du Travail, pour établir le règne de la Concorde. Mais, dans l'allégorie comme dans la légende, tout le charme de Cazin provient non de rébus et d'emblèmes, mais toujours de la poésie qui émane de la réalité elle-même. Cette toile avait été exposée en 1881.

Cazin fut un des fondateurs de la Société Nationale des Beaux-Arts; il avait été promu commandeur de la Légion d'honneur en 1900. Il est mort au Lavandou le 17 mars 1901.

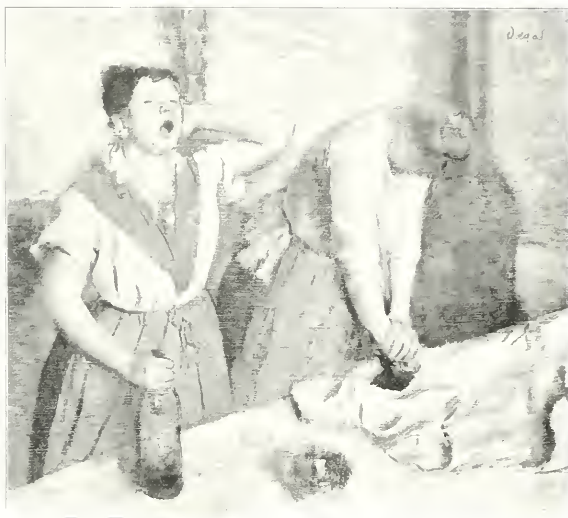
A la date de 1870, ce qu'on appelle la peinture de paysage avait pris une importance chaque jour accrue. Quelques-uns des maitres antérieurs vivaient encore, entourés d'une auréole de gloire. Leur exemple avait fait naitre un pullulement de vocations. Il n'est plus possible ici que de citer des noms, tant le talent est répandu communément dans cette vaillante armée, toujours à l'avant de l'art. Toutes les acquisitions du romantisme, du naturalisme et du réalisme, mêlées et confondues, donnaient à l'école une richesse et une variété extrême. De tous ces efforts



Edouard Manet. — La Serre (Musée de Berlin).

multiples et passionnés pour surprendre les secrets et les lois de la nature devait sortir une formule nouvelle, plus subtile, plus aiguë, plus pénétrante encore, qui allait caractériser la fin du siècle : C'est *l'Impressionnisme*.

L'histoire de l'Impressionnisme a été faite de bien des façons. Suivant les points de vue où l'on s'est placé, on y a apporté des passions contraires. Il n'en pouvait guère être autrement, en pleine fumée du combat. Rien n'est plus simple à démêler, pourtant que ses origines. Les Impressionnistes, comme les Romantiques et les Réalistes, furent, au début, des artistes indépendants qui se groupèrent soit par sympathies personnelles, camaraderies d'atelier, affinités de goûts, soit par besoin de protester contre les sévérités des jurys ou contre les tendances générales d'un enseignement conventionnel et déprimant. Ces fondateurs de l'impressionnisme étaient presque tous déjà dans le camp réaliste. Nous les voyons figurer dans les tableaux de Fantin, autour de Delacroix ou à côté de Zola, et celui-ci les qualifie expressément de *réalistes*, dans son Salon de 1866. Ce sont d'abord, Manet, Claude Monet et Renoir, dont les origines marquent nettement l'influence première de Courbet ; de même Pissarro ou Cézanne, les paysagistes qui se joindront à eux, ainsi que Sisley, camarade d'atelier de Renoir ; puis Bazille, tué pendant la guerre de 1870 ; ensuite Degas, sorti d'un tout autre milieu et revenu depuis peu d'Italie. Fantin, alors, faisait comme on l'a vu, cause commune avec eux. Enfin des transfuges de tous les camps, plus ou moins réguliers, tels que Boudin, Lépine, Bracquemond, Boulard, Cals, Gustave Colin, Guillaumin, Desboutin, l'italien de Nittis. On y eut même trouvé des hommes plus jeunes tels que Raffaëlli, Lebourg, ou même Forain et La Touche. On y vit aussi la belle-sœur de Manet, cette exquise artiste que fut Mme Berthe Morizot, l'américaine Miss Cassatt et celui qui servit si utilement leur cause en constituant une salle spéciale au Luxembourg : Gustave Caillebotte.



EDGAR-HILAIRE-GERMAIN DEGAS. — Les Blanchisseuses.

Au début, avant les expositions combatives, organisées en manière de protestation chez Nadar et chez Durand-Ruel, on se réunissait au café Guerbois, boulevard des Batignolles. La personnalité qui dominait à ce moment était celle de Manet. ÉDOUARD MANET, en effet, avait déjà un passé. Il était né à Paris le 23 janvier 1832, dans une famille bourgeoise, d'aisance cossue. Le père était magistrat et le jeune Édouard était voué au barreau ; après quelque résistance de la part de sa famille, il finit par obtenir de suivre sa vocation et entra dans l'atelier de Couture. Il n'y fit pas grand profit, se mit à voyager et fut attiré par

Rembrandt, Franz Hals, Titien et Vélasquez, les mêmes maîtres qui avaient passionné ses amis Fantin et Whistler. Les Espagnols l'emportèrent près de lui et il commença par peindre et par exposer des sujets d'Espagne. C'est une première manière très déterminée dans son œuvre. Après quelques vicissitudes dans les Salons, où il ne cessa de se présenter et de lutter pour obtenir ses titres officiels, Manet exposa, en 1863, le *Déjeuner sur l'herbe* ou, plus exactement, du titre qu'il lui avait donné alors: le *Bain*. Comme il pouvait s'y attendre, il fut exclu et sa toile alla grossir le scandale de l'exposition des Refusés. Elle y fit sensation, on se doute dans quel sens. Elle est pourtant à cette heure au Louvre, grace au don généreux de M. Moreau-Nélaton. Manet y reprenait, suivant une de ses coutumes favorites, le sujet d'un maître d'autrefois, en l'espèce le *Concert champêtre* de Giorgione, qu'il adaptait à notre temps. C'était une jeune femme, sortie de l'eau et assise près de deux jeunes gens, — l'un, celui de gauche était Armand Gouzien, critique et inspecteur des Beaux-Arts, — qui causent, demi-couchés sur l'herbe, en attendant de faire la collation, tandis qu'une autre jeune femme est en train de se rhabiller. Cette association du nu et du costume moderne n'était pas nouvelle; Courbet l'avait tentée déjà, nous l'avons vu. Fantin lui aussi en avait été obsédé.



EDGAR-HILAIRE-GERMAIN DEGAS. — Femme à sa toilette.

Deux ans plus tard, en 1865, Manet atteignit au paroxysme du scandale avec un tableau de nu dans lequel il énonçait franchement son évolution de peinture nouvelle par larges échantillonnages localisés et par „modelés dans le clair". C'était, au fond, la vieille formule d'Ingres, mais rajeunie par un peintre ayant le sentiment de la matière et des harmonies. Cette *Olympia*, qui fit tant couler d'encre, fut offerte en 1890 par un comité d'admirateurs du maître, non sans bruit d'ailleurs, aux Musées Nationaux qui s'empressèrent, quoi qu'on en ait dit, de l'agréer et de la placer au Luxembourg. Depuis un an, elle est accrochée au Louvre, où elle fait excellente figure au milieu des chefs-d'œuvre de l'art moderne.

La *Serre* appartient au Musée de Berlin. C'est un des morceaux de la manière ultérieure de Manet. Il a été exposé en 1879. Manet est tout-à-fait dans sa période de „plein air". La mort de Millet et de Corot en 1875, puis celle de Courbet en 1877, avaient donné un

nouvel élan au mouvement paysagiste en permettant de considérer à leur mesure ces trois grands noms et ces trois grandes œuvres exceptionnelles. Manet avait été un des premiers à se préoccuper de revenir sur ces délicats problèmes de la lumière et de l'enveloppe, qui tourmentaient tant d'artistes. Il les résolut avec une fraîcheur rare de palette, ramena la vision obscurcie de ses contemporains vers la clarté et la légèreté et exerça de ce chef une influence considérable sur toute la suite de l'évolution moderne.

Les deux personnages représentés sont Mme Guillemet, femme du peintre paysagiste, qui figure, lui, dans le *Balcon*, au Luxembourg, et le frère même de Manet. Manet est mort



RENOIR (AUGUSTE). — Madame Charpentier et ses enfants (Musée Métropolitain de New-York).

le 30 avril 1883. Il avait obtenu, peu auparavant, en 1881, une deuxième médaille et en 1882 la croix de la Légion d'honneur.

S'il ne créa pas, au sens propre du mot, une formule unique, c'est-à-dire si l'impressionnisme ne correspond pas vraiment à ce qu'on appelle une doctrine, ce groupement ne manqua pas de produire chez ses adhérents une certaine unité d'orientation. Ces adhérents provenaient en majorité du milieu réaliste; ils continuèrent à puiser leurs inspirations dans les réalités vivantes. Elles étaient, d'ailleurs, à cette date, puissamment exaltées par la littérature et le théâtre, notamment par les principaux romans du grand cycle épique et populaire de Zola. Le succès et le scandale de *l'Assommoir* (1878) et de *Nana* (1880), multipliés par la scène.

eurent, entre autres, une influence très active sur le milieu artistique. Si *Nana* est peinte par Manet, *l'Assommoir* offre les sujets de ses *Blanchisseuses* à Degas, qui leur consacre toute une série célèbre, comme il inspire à Renoir ses scènes populaires de guinguettes et de bals publics. Le premier de ces deux artistes est une des plus singulières figures du groupe et, mieux, de l'art contemporain tout entier. Au sens qu'on donne à ce mot, il n'a absolument rien d'un impressionniste et nul ne se rattache plus sûrement et plus ostensiblement à la tradition, mais à la vraie tradition. Il est, sur ce point, bien plus parent des Fantin, des Legros, des Bracquemond, des Puvis que des paysagistes du groupe, bien qu'il ait été on ne peut plus sensible aux lois de l'enveloppe, aux jeux des jours et des reflets, de même



RENOIR (AUGUSTE). — Le Moulin de la Galette (Musée du Luxembourg).

qu'il réunit à la fois les mérites, qui semblaient inconciliables, d'un dessinateur inimitable et d'un rare coloriste. Né à Paris le 19 juillet 1834, EDGAR-HILAIRE-GERMAIN DE GAS, qui signe simplement DEGAS, entra à l'École des Beaux-Arts en 1855, dans l'atelier de Lamothe, mais, comme les vrais artistes de ce temps-là, il se forma surtout au Louvre, où il copia beaucoup. Il visita l'Italie, fit un voyage en Amérique, au cours duquel il peignit le curieux tableau du Musée de Pau : *Intérieur d'un comptoir de coton à la Nouvelle-Orléans*. Il exposa une première fois, au Salon de 1865, un sujet assez romantique : *Scène de guerre au moyen âge*, exécuté au pastel, procédé qu'il emploiera le plus volontiers désormais. En 1866, il envoya une scène du steeple-chase, prélude de toute la série qu'il consacrera à ces études d'observation du

cheval sur le turf, avec le vif bariolage des jockeys dans l'atmosphère grise. Il reprenait et continuait la tradition de Géricault, comme elle fut reprise de lui par John Lewis Brown. En 1868, il exposait le portrait de Mlle E. F., à propos du ballet de *la Source* et c'est peut-être là l'origine de toute l'extraordinaire série des Danseuses, pleine de morceaux d'un charme unique, comme l'exquise *Danseuse sur la scène* de la collection Caillebotte, ou marqués au coin d'une étrange ironie. Car le caractère de l'art de Degas, au point de vue philosophique, est une objectivité outrée et, au milieu du printemps merveilleux de ces fraîches colorations délicieusement épanouies, une sorte de pessimisme mordant qui se plaît à montrer dans la femme, objet du culte de l'homme, les tares des formes épaissies, la ridicule puérilité des gestes, tout le côté purement animal. C'est ainsi que près de ces „étoiles", il a peint les *Figurants* grotesques du Luxembourg, et tout un cycle de femmes à la toilette, „femmes se peignant, se lavant ou s'essuyant", inspirées probablement par les suites japonaises de courtisanes, d'actrices et de femmes à leur toilette d'Outamaro et de Kiyonaga. Car le Japon, découvert récemment par l'un d'entre eux, Bracquemond, eut sur tout le groupe des réalistes et surtout sur les impressionnistes, une influence considérable, soit dans la mise en toile, dans la présentation des sujets, soit dans les colorations juxtaposées en des harmonies franches et hardies, soit dans les sujets eux-mêmes. Le paysage impressionniste en fournit la preuve par tous les aspects nouveaux qu'il apporte.



Renoir (Auguste). — Femme nue.

Quant à Renoir (Auguste) c'est là une physionomie tout autre. Son art, tout optimiste, n'a jamais dit que le charme de la beauté, la grace de la jeunesse et de l'enfance, les splendeurs des paysages lumineux et l'éclat des fleurs. Il est né à Limoges le 25 février 1841. Son père était tailleur. On lui fit apprendre l'industrie du pays, et il commença par peindre sur porcelaine. Il peignit ensuite des stores, mais le goût s'étant développé avec le métier, il voulut se perfectionner dans l'art de peindre, entra chez Gleyre où il connut Claude Monet, Sisley et Bazille. Refusé en 1863, son premier Salon, sur un sujet tout romantique, il persévère assez longtemps à figurer aux expositions officielles. Nul n'a été plus mobile ni plus impressionnable et n'a donné la sensation d'un imprévu plus continuel. Il a peint des portraits, des nus, des scènes populaires de cabarets, de canotage et de danse, des sujets d'Algérie, des femmes, des enfants, des paysages, des natures mortes, portant partout la spontanéité heureuse de sa nature, douée du don de l'éternelle ingénuité. Le portrait de *Mme Charpentier* est un de ses chefs-d'œuvre classiques, dans l'ordre du portrait. Exposé en 1874, chez Nadar, Boulevard des Capucines, il n'interessa guère que quelques

amateurs et amis et l'éditeur Charpentier parut avoir fait preuve d'une grande hardiesse en donnant à l'artiste cette commande. Il a été acquis, il y a deux ans par le Musée Métropolitain de New-York, pour la somme de 93.000 francs. Cela indique les changements du goût.

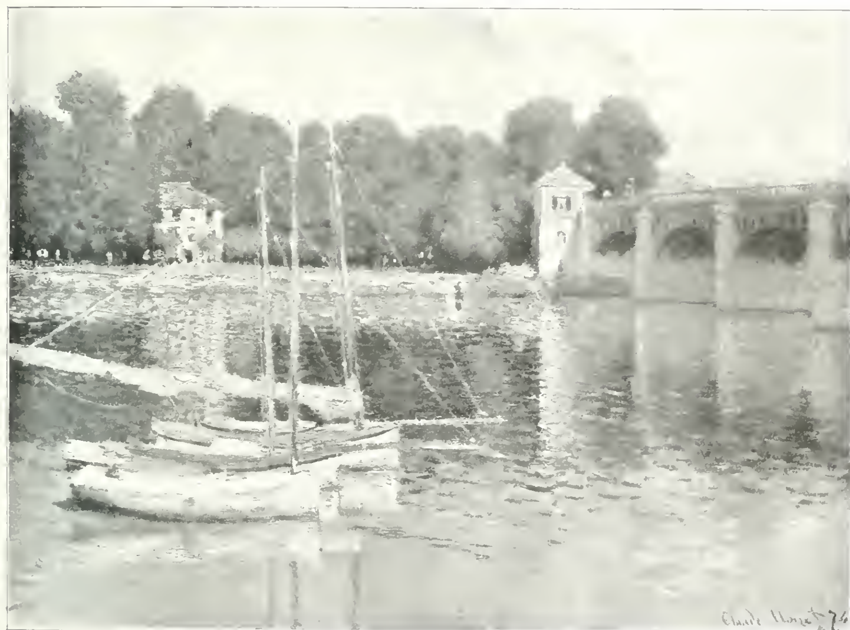
Le moulin de la Galette ou, d'après le titre antérieurement donné, *Le bal à Montmartre*, fut exposé chez Durand-Ruel en 1877. Il figure au Luxembourg dans l'ensemble de la collection léguée par Caillebotte. C'est un des exemplaires les plus seduisants des tentatives du maitre pour traduire les mouvements des êtres dans la mobilité des lumières et des ombres. A. Renoir a été décoré en 1900.



Claude Monet. — La Cathédrale de Rouen (Musée du Luxembourg).

Le grand impressionniste par excellence ou, du moins, celui qui a été cause du baptême de ce groupe par suite d'un de ses tableaux qu'il avait appele: *Impression; soleil levant*, est Claude Monet: Claude-Oscar Monet est né à Paris le 14 novembre 1840. Il passa son enfance au Havre et y fut encouragé par le peintre Eugène Boudin (né à Honfleur le 12 juillet 1824, mort à Paris le 8 août 1898), qui est le père du paysage impressionniste, comme son ami le peintre hollandais, Jongkindt, en est le grand-père. Les parents de Claude Monet étaient dans le commerce et voulurent y faire entrer leur fils. Celui-ci persista dans son idée de se faire peintre et, n'ayant pas été remplacé à la conscription, partit pour l'Algérie accomplir son service militaire. Ce ciel pur et cette grande lumière commencèrent à opérer sur sa vision. Mis en rapport par Boudin avec Amand Gautier et Troyon, il fut mêlé de bonne heure au milieu des artistes indépendants, débuta dans la voie réaliste de Courbet et se développa peu à peu sous la double influence de ce maitre et de Corot. Un voyage en Angleterre le mit en contact avec Constable et surtout Turner. En même temps, il subit avec ses camarades, le prestige de l'art japonais. Il résulta de tout cela un art d'une sensibilité extrême qui percevait les effets les plus fugaces de la nature, les jeux les plus subtils des rayons, le rôle mystérieux et enveloppant des couches atmosphériques. Il est le poète de l'heure, qu'il nuance avec une

infinie délicatesse, tandis qu'il a été, également à force de pénétration des phénomènes naturels, un des lyriques les plus vibrants du grand spectacle des choses. *Argenteuil*, de la collection Faure, est une des toiles vives, fraîches et colorées des débuts de sa période impressionniste, avant 1878. Bientôt, pour marquer davantage l'importance de ce choix de l'heure et la nécessité de peindre un effet de nature dans sa stricte durée, si l'on veut conserver à la peinture sa juste harmonie et sa véritable unité, il emploie uniformément le même motif pour traduire toutes les variations de la lumière aux diverses périodes du jour. Il accomplit ainsi une suite de séries, devenues célèbres, des *Meules*, des *Peupliers*, des *Cathédrales*, des *Nymphéas*, des *Vues de la Tamise*, qui, individuellement, semblent les analyses les plus rares



Claude Monet. — Le pont d'Argenteuil

d'un œil doué d'une puissance exceptionnelle d'observation et de perception, et qui, dans leurs ensembles, constituent comme de magnifiques symphonies à la gloire de la lumière.

Claude Monet avait adopté, comme technique, le système, employé d'ailleurs par bien des maîtres antérieurs, de la décomposition du ton. Les découvertes de Chevreul sur „le contraste simultané des couleurs" avaient suscité toutes sortes de problèmes optiques qui passionnèrent les artistes. Claude Monet se basait sur cette fameuse loi des „complémentaires" d'après laquelle chacune des couleurs primordiales du prisme appelle les deux autres réunies et est exalté par leur voisinage, c'est-à-dire que le bleu est exalté par le voisinage de l'orangé, mélange de rouge et de jaune, le rouge par le voisiage du vert, mélange de jaune et de bleu et réciproquement. La juxtaposition de ces couleurs, au lieu de leur mélange, décuplait ainsi



CAMILLE PISSARRO. — Soleil couchant au Val Hermé.

la puissance expressive de la palette. Un de ses confrères, CAMILLE PISSARRO (né le 18 juillet 1830 à St-Thomas, aux Antilles, de parents français, mort à Paris le 12 novembre 1903) reprit cette donnée et exagéra la méthode par l'emploi systématique de la division du ton, qu'on a appelé le *pointillisme*. D'ailleurs, tandis que ce procédé arbitraire était continué par un certain nombre d'artistes — quelques-uns comme Seurat, Signac, le peintre belge Van Rysselberghe l'ont fait non sans talent, — il revenait à une manière plus libre et, après avoir peint des vergers, des potagers, des coins de



ALFRED SISLEY. — Les Moulins, Moret

campagne domestique, avec l'accent d'un Millet moins grandiose et moins mystique, mais plus objectif et plus véridique, il a fixé, à la fin de sa vie, des vues cavalières de Paris, qu'il peignait du haut de sa fenêtre, son état de santé ne lui permettant plus de sortir.

Près de ces premiers paysagistes, ALFRED SISLEY né à Paris le 30 octobre 1839, de parents anglais, mort à Moret, où il se fixa et où il peignit ses principaux tableaux, le 29 janvier 1899, s'est montré comme un des organismes les plus délicats qui se soient rencontrés parmi les peintres de la nature. Il en saisit toutes les grâces, en note les plus fines harmonies, avec une exquise distinction d'accords. Puis, on ne peut oublier la figure assez



PAUL CÉZANNE. — La Route.

fruste, très austère et assez à part de PAUL CÉZANNE (né à Aix-en-Provence le 19 janvier 1839, mort dans cette ville le 23 octobre 1906), qui a pris, tout d'un coup, une importance capitale sur les dernières générations. C'est une physionomie, assurément très incomplète, mais qui a séduit les jeunes déliquescents, trop saturés de culture de Musées, par ses qualités natives de probité âpre, de droiture brutale, de pratique robuste et franche dans la matière et les colorations, et qui préféra ses insuffisances, peut-être par trop exaltées aujourd'hui aux coquetteries et aux compromis.

Au moment où elles étaient le plus discutées, et pour cette raison même, les nouveautés hardies des impressionnistes passionnaient diversement tous les ateliers où elles gagnaient peu

a peu du terrain. On se rendait compte de ce qu'ils apportaient de sain et de neuf dans le fonds des vieilles routines surannées sur lesquelles vivait l'école, mais on n'osait pas les suivre directement. On cherchait un compromis entre la tradition et la révolution. Cette transaction fut trouvée et elle aboutit parce qu'elle n'était pas le produit d'une opération concertée, qu'elle était l'œuvre toute spontanée, toute naturelle d'un jeune artiste, qui se trouvait dans les conditions voulues pour accomplir cette fusion difficile. Cet artiste c'était Jules Bastien-Lepage, né à Damvilliers (Meuse) le 1er novembre 1848, mort à Paris le 10 décembre 1884. Il fit ses études à Verdun, prit son baccalauréat et vint à Paris, où il fut élève de Cabanel. Fils de paysans, élevé dans un milieu rural, il n'oublia pas, au milieu de l'enseignement conventionnel de l'atelier, les leçons plus hautes qu'il avait reçues du ciel natal au cours de ses vagabondages d'écolier. Ami de Zola, il subit, lui aussi, son influence, comme il subissait celles des événements qui portaient tous les esprits vers les choses du peuple. Il sut concilier son amour de la nature avec son respect des maitres; ses insuccès même à l'école — il ne put obtenir le prix de Rome — le ramenèrent quelque temps à son village et le rattachèrent davantage à son milieu originel. L'apparition du portrait du *Grand-père*, en 1874, fut une date pour la jeunesse. La formule cherchée était trouvée et l'école du „*plein air*" se développait entre les conservateurs et les indépendants, gagnant bientôt toute l'école française et même les écoles étrangères. Ce fut désormais une évolution universelle vers les études analytiques de la lumière et de l'atmosphère (1). Dans cette œuvre, interrompue trop tôt par la mort, où figurent de délicats et intelligents portraits conçus dans l'esprit des vieux italiens, et surtout des vieux français du XVIème siècle, des compromis entre l'histoire et la réalité, comme sa *Jeanne d'Arc* et des scènes toutes rustiques, son tableau des *Foins*, du Salon de 1878, est sa toile la plus caractéristique. Elle souligne sa formule personnelle, de naturalisme qui ne proscrit pas la poésie, de hardiesse qui n'exclut pas le savoir, et d'ambiance qui s'associe avec la fermeté et la netteté de la technique.



Jules Bastien-Lepage. — Les Foins.

Bastien-Lepage avait été décoré en 1879.

(1) Parmi les paysagistes qui se sont signalés dans cette période il convient de signaler, autour du doyen Harpignies, les noms de Busson, Bareau, L. de Bellée, Victor et Adolphe Binet, Damoye, Desbrosses, Dufour, Gagliardini, Antoine Guillemet, Hanoteau, Lavieille, Le Sénéchal de Kerdréoret, Aug. Lepère, graveur et peintre, Montenard, peintre de la Provence, ainsi que Olive et Allègre, Quignon, Quost, peintre de fleurs, Auguste Pointelin, les peintres de paysages animés Adan et Demont ou les animaliers Van Marcke, de Vuillefroy, Veyrassat, Barillot, etc.



CHARLES COTTET

Rayons du Soir

(Musée du Luxembourg)

CHAPITRE VII.

ÉCOLE FRANÇAISE

Quatrième Période. — De 1870 à 1900 (Suite et fin).

L'INFLUENCE de Bastien-Lepage fut donc générale et immédiate. Ce compromis sincère engloba toutes les énergies indépendantes de la jeunesse et créa, parallèlement au mouvement impressionniste, un foyer ardent d'études analytiques, d'observations désintéressées de la nature et aussi de l'humanité, examinée sous toutes les formes de son activité et de sa modernité. Le paysan et surtout, maintenant, l'ouvrier, depuis les succès d'Émile Zola et depuis les premiers conflits entre ce qu'on appelait le Capital et le Travail, en sont les principaux héros ; les Salons furent bientôt tellement inondés de sujets ruraux ou populaires qu'on appela ce genre *l'École de la blouse bleue*. Cette inspiration, de caractère tout objectif, ne manqua pas de tomber peu à peu dans la médiocrité du terre à terre, mais elle avait



Alfred-Philippe Roll. — En Avant. Musée de Lille.

nettoyé la vision de l'école, elle l'avait ramenée vers la vérité, vérité un peu étroite et un peu vulgaire, sans doute, mais dont on s'était par trop éloigné et que les audaces impressionnistes étaient alors impuissantes à faire admettre. Elle permit en outre à quelques fortes personnalités de trouver leur voie.

En première ligne il faut citer celle d'ALFRED-PHILIPPE ROLL qui a gardé son rang jusqu'à la génération présente. Né à Paris le 10 mars 1847, d'une famille de souche alsacienne, Roll semblait destiné à continuer l'industrie d'ébénisterie que son père dirigeait, faubourg Saint-Antoine. C'est même en vue de cet avenir qu'on lui fit apprendre les éléments du dessin. Ses études classiques terminées, il se sentit porté vers la peinture, vocation qui ne fut point contrariée, et entra dans l'atelier de Gérôme, à l'École des Beaux-Arts. Il n'y fit point un long séjour et ne tira guère profit de cet enseignement. Mais il se lançait déjà de lui-même, regardait beaucoup, aussi bien les maîtres que la nature, et étudiait avec une telle énergie que son éducation était bientôt formée. Il fut d'abord porté d'instinct vers le paysage et les animaux, subissant plus que tout autre, par son indépendance même, l'influence des grands naturalistes, consacrés définitivement d'hier par la mort. Il exposait, en 1875, un groupe de deux cavaliers, un français et un allemand, aux prises dans un violent corps à corps, enlevé avec une fougue généreuse qui évoquait le nom de Géricault; deux ans après, en 1877, il s'imposait plus fortement à l'attention par une grande toile conçue sous le même mode pathétique: *L'Inondation dans la banlieue de Toulouse*. Puis son inspiration se divise. Toujours orientée vers les réalités vivantes, elle se porte tantôt vers l'expression de la beauté nue, épanouie dans la splendeur de la lumière, dont les éclats s'amortissent doucement à travers l'épaisseur des couches atmosphériques; tantôt vers l'observation directe de la vie populaire. *La fête de Silène* (1879), *Bacchantes*, *Enfant et taureau*, *Été*, *Les Joies de la vie*, vaste peinture décorative placée à l'Hôtel de Ville; *Femme et taureau*, se rapportent à cette conception optimiste, à cette vision joyeuse des formes humaines au milieu de la nature. Cette dernière toile est une des plus expressives en ce genre. Une belle jeune femme, aux chairs nacrées, à la chevelure d'or roux, se frotte avec câlinerie sur le garot d'un jeune taureau noir, aux naseaux dilatés, aux yeux ardents et troubles, au milieu d'un chaud paysage estival. C'est comme une variation imprévue de la fable de Jupiter et



ALFRED-PHILIPPE ROLL. — Femme et taureau (Musée de Buenos-Ayres).

d'Europe, qui met aux prises, dans une scène rêvée, mais avec des éléments de réalité, les deux grands principes, mâle et femelle, de force et de grâce, de violence et de coquetterie. Cette toile a été exposée au Salon de 1885; elle appartient au Musée de Buenos-Ayres.

Lorsqu'il s'adonne à la peinture des sujets populaires, Roll est un de ceux qui incarnent le plus hautement l'idéal démocratique de sa génération. Cette partie de son œuvre correspond, en art, exactement au programme documentaire, scientifique — et, cependant, à de certaines heures et, comme malgré lui, lyrique et épique — de la grande œuvre littéraire de Zola. Il s'attache à traduire la vie du peuple des villes et des campagnes par l'expression des types individuels et sous le point de vue, tout à fait nouveau en art, de „la foule". La Foule qui, pour la première fois, a été exprimée en littérature avec ses passions, ses violences, ses élans généreux, toute son âme enfin, turbulente et impressionnable, et à laquelle Roll ouvre les portes de l'art, avec *la Grève des mineurs* (1880), *le Chantier de Suresnes* (1884), *En avant* (1887), *le Centenaire* (1893), *la Pose de la première pierre du pont Alexandre III* (1899), vastes compositions animées qui fixent chacune une page de l'existence du peuple, dans ses labeurs quotidiens, dans ses luttes et ses révoltes, dans ses grands devoirs et dans les exubérances de ses joies nationales. Le Luxembourg possède deux toiles essentiellement caractéristiques de cette double forme de son inspiration populaire. *Manda Lamétrie, fermière*, dont la physionomie rurale est nettement déterminée, d'une brosse à la fois vigoureuse et souple, est une toile, datée de 1887, et exposée au Salon de 1888. *En Avant* est un épisode de la guerre, telle qu'elle est conçue dans les temps modernes. Nous sommes loin des jours où les peintres représentaient les batailles en exhibant au premier plan un général empanaché, suivi de son brillant état-major, au milieu de bombes qui éclatent, avec quelques cadavres étendus dans un coin pour préciser le spectacle, tandis que la masse des combattants est perdue au loin. Ici la guerre c'est encore la foule anonyme, disciplinée, avec ses engins scientifiques, ses chefs mêlés aux soldats. — Roll, qui est commandeur de la Légion d'honneur depuis 1900, est président de la Société Nationale des Beaux-Arts.



A.-Ph. Roll. — Manda Lamétrie, fermière (Musée du Luxembourg).

Dans cette même lignée de naturalistes formés à l'école de Bastien-Lepage, à côté de Ernest Duez (Paris, 1843—1896), qui peignit des scènes de la vie bourgeoise et mondaine

et même des sujets religieux, sous des effets de plein air; de ULYSSE BUTIN (Saint-Quentin, 1838—Paris 1883), qui fixait d'une brosse discrètement émue les épisodes dramatiques de la vie du marin; de LUCIEN DOUCET (1856—1895), qui suivait plus directement la tradition du maître en se divisant entre la vie des champs, les sujets mondains et les portraits, etc., se dessinent nettement quelques autres personnalités qui ont pris un rang distingué dans l'école. C'est d'abord DAGNAN-BOUVERET (PASCAL-ADOLPHE-JEAN), né à Paris le 7 février 1852. Il entra dans l'atelier de Gérôme en 1869, concourut pour le prix de Rome, mais n'obtint que le second, en 1876; il avait exposé, dès 1875, au Salon, des sujets classiques, qui ne marquaient pas encore l'orientation de son talent, lorsqu'elle fut décidée par l'influence de Bastien-Lepage, avec qui il était très lié. A partir de 1879, il exposa une série de scènes de la vie réelle, traitées d'abord avec un esprit d'observation piquante, comme *la Noce chez le photographe*, mais dont le style s'élargit chaque jour en même temps que le métier prenait plus de force et de sobriété. C'est ensuite l'*Accident*, qui lui valut, en 1880, une médaille de première classe, la *Bénédiction des jeunes époux avant le mariage* (1882), les *Chevaux à l'abreuvoir*, du Salon de 1885, qui figurèrent au Musée du Luxembourg, et le *Pain bénit*, du Salon de 1886, exposé au Musée du Luxembourg, qui caractérise le plus heureusement cette première manière, tout en annonçant déjà l'évolution prochaine vers un idéal plus expressif, plus poétique, pour ne pas dire plus mystique. C'est un coin d'une petite église de village où prient avec ferveur une dizaine de fidèles, femmes, jeunes et vieilles, en habit des dimanches, les visages recueillis; un enfant de chœur passe, en distribuant le pain bénit et sa robe rouge met une note religieuse éclatante dans cette sobre harmonie; une fillette à gauche est comme perdue en extase.



DAGNAN-BOUVERET. — Le Pain bénit (Musée du Luxembourg).

Dagnan-Bouveret a peint ensuite des sujets bretons qui lui valurent de grands succès et même la médaille d'honneur, en 1889, avec le *Pardon*. Ils marquent sa direction nouvelle dans le sens poétique en même temps que vers une technique de plus en plus légère et subtile. *La Cène*, qui décore le fond de la salle de musique de la comtesse de Béarn, est son œuvre principale dans le genre religieux et mystique. Il s'est surtout adonné, dans ces dernières années, au portrait, et a peint, avec des recherches de distinction et de style, un

certain nombre de dames de l'aristocratie parisienne. Dagnan-Bouveret est membre de l'Institut depuis 1900 et officier de la Légion d'honneur depuis 1892.

Au même moment, car ils sont tout à fait contemporains, apparaissait HENRI GERVEX, né à Paris le 10 décembre 1852. Élève de Brisset, de Fromentin et de Cabanel, il se trouva en contact avec Bastien-Lepage et adopta, avec l'esprit assez combatif d'indépendance qui marque ses débuts, les principes de la peinture claire, des nus en plein air. Il exposa pour la première fois en 1873. Dès 1876, il abordait une série de sujets, qui surprirent d'abord, mais qui bientôt firent école. Gervex peignait des portraits, et en particulier des portraits groupés, animés par une action déterminée, dans le jour clair des intérieurs et même sous les effets du plein air. Son premier tableau dans ce genre est l'*Autopsie à l'Hôtel Dieu* (1876). Puis viennent : *le Jury du Salon de peinture*, exposé en 1885 et donné par Waldeck-Rousseau au Musée du Luxembourg, la *Rédaction de la République française* (1890), etc.

Avant l'opération (1887), entre autres, qui représente le grand chirurgien Péan entouré de ses élèves, appartient à ce genre de peintures d'hopitaux, de cliniques, de laboratoires et de pharmacies qu'il avait inauguré et qui eut tant de vogue. Le Luxembourg possède également le portrait de *Madame Valtesse de la Bigne* (1889) conçu dans la note plus directe de Manet. C'est un des premiers portraits en plein air. H. Gervex est officier de la Légion d'honneur depuis 1889.



HENRI GERVEX. — Avant l'opération.

Un des tableaux qui montre, avec des qualités exceptionnelles, jusqu'où peut aller cette formule réaliste d'observation attentive et de technique savante, inaugurée par Bastien-Lepage, est la *Toussaint*, qui est exposée au Musée du Luxembourg depuis 1889. Une famille en deuil, à la porte d'un cimetière, envahi par la neige ; à gauche, un vieil aveugle emmitouflé dans un capuchon et sous sa couverture, à qui une fillette se prépare à donner un sou, voilà toute la scène. Les physionomies sont bourgeoises, un peu vulgaires. Il n'y a là pas la moindre trace de sentiment. C'est un spectacle tel qu'on l'a vu sans rien y ajouter de soi. Mais il est traité avec une telle puissance de vérité, une telle décision dans l'expression picturale, que cette vision s'impose aux yeux comme une vision de réalité. Cette œuvre valut à son auteur le prix du Salon et la croix de la Légion d'honneur ; c'était la consécration d'une carrière encore bien courte, car l'auteur n'avait que vingt-six ans. ÉMILE FRIANT, en



Emile Friant. — La Toussaint (Musée du Luxembourg)

effet, est né le 10 avril 1863, à Dieuze (Alsace Lorraine). Après les événements de 1870, sa famille vint se fixer à Nancy, où il commença son éducation artistique. Il fut envoyé à Paris, avec une bourse, par sa ville natale, entra chez Cabanel, concourut pour le prix de Rome, et n'obtint que le second. Mais il enlevait une mention dès son premier Salon de 1882, recueillait coup sur coup ses médailles et se voyait décerner une bourse de voyage en 1886. Friant, depuis, s'est fait une place à part avec ses sujets empruntés à la vie contemporaine: *Un peu de repos* (1883), *le Coin favori* (1884), les *Canotiers de la Meurthe* (1888), *Discussion politique*. (1890), *Ombres portées* (1891), et diverses scènes de deuil, qui sont comme des échos de sa *Toussaint*, traités avec une sûreté de vision, et une précision de métier qui sont peu communes. Il a peint aussi et dessiné nombre de portraits. Il est l'une des personnalités les plus marquantes de ce groupe provincial qu'on appelle l'École de Nancy — comme il y a l'École de Toulouse — qui comprend les Aimé Morot, les Victor Prouvé, les Henri Royer, etc.

Il est, juste face à face à *la Toussaint*, au Musée du Luxembourg, une œuvre qui mérite, ainsi que son auteur, d'être mise à part dans cette inspiration spéciale. C'est *la Paye des Moissonneurs* de Léon Lhermitte.

Cet artiste est, par la date de sa naissance, le doyen de tout ce groupe. Il est né, en effet, à Mont-Saint-Père (Aisne) le 31 juillet 1844. Son éducation, de même, le rattache à des générations plus lointaines, car il fut, lui aussi, un élève et un des élèves favoris de Lecoq de Boisbaudran. Il touche donc par certains côtés au milieu des „réalistes", et il montre de bonne heure, grâce à la discipline vigoureuse d'enseignement à laquelle il avait été soumis, des qualités tout à fait exceptionnelles de dessinateur. C'est d'ailleurs ainsi qu'il débute, dès 1864, et il se fait rapidement une réputation par ses fusains et ses pastels, ou plutôt ces sortes de crayons noirs relevés de pastel, dans le goût



Léon Lhermitte. — La Paye des Moissonneurs (Musee du Luxembourg).

de Millet, qui fut, evidemment, son principal guide. Il s'est voué, lui aussi, presque exclusivement à la peinture des scènes de la vie rurale, mais loin de la manière synthétique et comme symbolique du maitre, décrivant d'une vision tout objective, qui le rattache au groupe de Bastien-Lepage, les principaux épisodes des travaux des champs: *Au pressoir, la Moisson* (1874), *le Lavage des moutons, la Vendange* (1876), *le Repos des moissonneurs*, (1890), *la Mort et le Bûcheron*, (1893), etc. La *Paye des moissonneurs*, (1882), est si caractéristique de sa manière personnelle que, malgré nombre d'ouvrages devenus célèbres, cette toile est restée sa composition la plus populaire. Lhermitte est officier de la Légion d'honneur depuis 1894, et membre de l'Institut depuis 1905.

Tous les artistes qui viennent d'être nommés au début de ce chapitre, appartiennent à la Société Nationale des Beaux-Arts, c'est-à-dire à la Société, fondée en 1890, par suite d'une scission, opérée dans la Société des Artistes français qui, depuis 1881, avait recueilli de l'État la mission d'organiser les expositions annuelles.



P.-A. BESNARD. — Femme qui se chauffe (Musée du Luxembourg).

Ce petit événement, bien qu'il semble ne présenter qu'un intérêt professionnel, eut cependant une certaine influence sur l'orientation de l'école dans les dernières années du siècle. Il mit en effet, de part et d'autre, en évidence certaines personnalités qui jusqu'alors étaient moins dégagées dans le vaste ensemble de la production artistique. La sécession s'établit dans un des palais, encore debout, de l'Exposition de 1889, au Champs de Mars. La Société première resta au Palais de l'Industrie, aux Champs-Elysées, et ces deux expressions de quartier désignèrent bientôt les deux camps. Le parti traditionnel, avec tous les Membres de l'Institut, moins un, Meissonier, qui fut l'auteur principal de la séparation, restèrent aux Champs-Elysées. Les indépendants, ou soi-disant tels, passèrent au Champ de Mars. Cette première scission sembla donc, sauf exceptions, marquer assez nettement les tendances. Au Champ de Mars, derrière Meissonier, c'étaient, parmi les peintres: Puvis de Chavannes, Carolus Duran, Bracquemond, Roll, Cazin, Gervex, Ribot, Lewis Brown, Boudin, Whistler. Près d'eux, certaines autres personnalités plus jeunes allaient occuper tout d'un coup le rang exceptionnel qui leur était dû. Tel etait le cas, par exemple, de Albert Besnard et d'Ernest Carrière.

Au point de vue de la complexion morale, on ne peut guère rêver deux physionomies plus dissemblables que ces deux hautes individualités artistiques. Elles paraissent occuper chacune un des pôles opposés dans l'ordre du sentiment. L'un aime la lumière, la joie, le mouvement, la couleur, la splendeur de la nature et le luxe de l'industrie humaine; il se plait au milieu des nudités éclatantes, des fleurs qui s'épanouissent, des chevaux élégants

qui piaffent, de tous les jeux et de tous les conflits des lumières du ciel et des lumières créées par l'homme. L'autre recherche la profondeur de l'ombre, la tiédeur des intimités, la douceur apaisante du silence, le recueillement dans le cercle étroit de la famille, car il se confine dans les intérieurs, laisse peu de place, dans son œuvre, aux manifestations de la nature, abhorre le mouvement, restreint sa couleur et fait toute son éloquence et sa force de sa sobriété ou, si l'on veut, de son apparente pauvreté. Mais il est un point sur lequel ces deux natures contraires de Besnard et de Carrière s'accordent entièrement: c'est sur la compréhension des formes. Ils ont, tous deux, à un rare degré, le sens de ce qu'on appelle le „modelé", c'est-à-dire la détermination des volumes des corps dans l'espace, par le



Paul-Albert Besnard. — La Plastique (plafond pour le Petit Palais).

calcul savant des oppositions d'ombre et de lumière. Les corps qu'ils créent „tournent"; ils ont la plénitude des statues.

Cet admirable et inépuisable poème de la forme, Paul-Albert Besnard l'a dit dans une œuvre, qu'on peut juger d'ensemble à cette heure, bien qu'elle soit loin, on peut l'espérer, d'être close. Elle a débuté au Salon de 1868 où Besnard, âgé de 19 ans — il est né à Paris le 2 juin 1849 — encore à l'école, n'hésitait pas à se lancer. Il appartient à une famille d'artistes: son père était élève d'Ingres et sa mère miniaturiste. Son père étant mort jeune, ce fut celle-ci qui l'éleva. Il entra à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Cabanel, mais il reconnait surtout pour son maitre, un peintre délicat, trop injustement

oublié: Jean Brémond. Ses premiers essais sont naturellement des productions toutes scolaires, grace auxquelles il finit par enlever le prix de Rome en 1874. A son retour de l'Académie, il épousa la fille du sculpteur Vital Dubray, sculpteur elle-même, qui a dirigé avec talent sa carrière près de la grande voie glorieuse de son mari: il s'installe deux ans à Londres, où il reçoit toutes les émanations de l'art anglais et des grands flamands, qui se mêleront subtilement dans son esprit aux effluves de l'art italien. Il revient en France en plein dans la floraison intense de l'impressionnisme et dans l'épanouissement plus sage de la fameuse école du plein-air. Ses facultés receptives ne laissèrent rien perdre de ces rayonnements nouveaux. Il acquérait toujours sans rien perdre et assimilait tout ce prodigieux acquît, mêlé aux richesses de son fonds propre. Il s'en dégageait bientôt la plus étrange et la plus heureuse personnalité.



Adolphe Willette. — La Veuve de Pierrot.

C'est en 1886 que se dessina nettement sa physionomie avec le portrait d'une jeune femme, *Madame R. J.* (*Madame Roger-Jourdain*), s'avançant sur une terrasse en brillante toilette de soirée et éclairée fantastiquement par les ors chauds des lustres luttant contre le jour bleuissant et froid du soir qui baissait. Il s'est longtemps plu à ces effets de jours contrariés et la *Femme qui se chauffe*, du Musée du Luxembourg, (Salon de 1889), est un des exemplaires les plus charmants et les plus significatifs de cette manière.

Ces sortes d'exercices achevèrent de donner à Besnard une souplesse incomparable pour traduire tous les aspects des formes et surtout des formes en mouvement. Il employait, au besoin, les procédés les plus divers de l'huile, de la détrempe, de l'aquarelle et du pastel. Dans ce dernier genre, il a répandu d'innombrables études, qui rivalisent avec les chefs-d'œuvre des vieux maitres français, comme cette délicieuse fantaisie d'après le modèle, appartenant au Dr Pierre Delbet. Mais le triomphe de Besnard, sa faculté essentielle, c'est la décoration. Il y est porté non seulement par ses qualités de goût, de méthode et de logique, alliées à son riche tempérament d'artiste propre à couvrir de vastes murailles, mais aussi par l'essence curieusement philosophique de son esprit, qui lui fait concevoir l'allégorie sur des modes tout à fait nouveaux, en dehors des lieux communs du passé, et conformes aux conceptions que le développement scientifique moderne a inspirées à nos imaginations en face

des grands spectacles de l'univers. Toutes ses décorations, à partir de celle de l'Ecole de Pharmacie — (Plafond de la Salle des Sciences, du Théâtre français, de la Sorbonne, de l'Hôtel de Ville, *la Plastique*, plafond pour le petit Palais) montrent avec quelle aisance l'artiste se meut dans les sphères supérieures du rêve. Sa fantaisie y déploie toute sa sensibilité et toutes ses audaces, et atteint, comme dans son dernier ouvrage, qui réunit Pallas, Vénus, Apollon et Pégase, cabré dans l'éther, la plus sereine majesté. Albert Besnard est commandeur de la Légion d'honneur depuis 1903.

Dans ce domaine de la fantaisie et de la tradition, toute française, des Watteau et des Fragonard, il faut au nom de Besnard rattacher ceux de Jules Chéret et de Adolphe Willette. Ils se sont surtout illustrés, l'un et l'autre comme dessinateurs et lithographes. Mais ils ont été à l'occasion décorateurs et peintres. Chéret, avec ses affiches bariolées, n'a-t-il pas créé le vrai décor des rues? Quant à Willette, s'il est célèbre grâce à ses dessins du *Courrier français* et de maint autre journal illustré, il s'est exercé diverses fois avec succès à la décoration murale, témoins ses peintures du cabaret du „Chat noir" et de la „Taverne de Paris". La *Veuve de Pierrot*, qui a figuré à l'Exposition Centennale de 1900, est un heureux spécimen de cet art spirituel, plein d'humour et de verve, délicat jusque dans ses plus vives légèretés. Chéret est né à Paris en 1836; il est officier de la Légion d'honneur. Willette, qui fut élève de Cabanel, est né à Châlons-sur-Marne en 1857. Il est chevalier de la Légion d'honneur.



Eugène Carrière. — Le sculpteur Devillez.

Quant à Eugène Carrière, un seul mot dira l'importance de l'action qu'il a exercée sur les esprits de ses contemporains. Il a presque fondé une religion. Car il y a un culte de Carrière. La beauté morale de l'homme et la grandeur de l'œuvre, par leur austérité même, abordables seulement d'un petit nombre, a fait naître des partisans très ardents qu'exaltaient davantage l'indifférence et les sarcasmes du public. On lui contestait, en effet, son parti-pris de clair-obscur noyé dans l'ombre, son dédain de plus en plus prononcé pour les coquetteries

de la couleur, l'apparente monotonie de ses éternelles *maternités*. L'Exposition posthume du maître, qui a expliqué le cours de sa vie et a montré le développement logique et fatal de son œuvre, l'ont mis cette fois à la portée du grand public. Carrière avait débuté avec de véritables dons de coloriste. Né le 29 janvier 1849, à Gournay-sur-Marne (Seine-et-Oise), il entra à l'École des Beaux-Arts, en 1869, dans l'atelier de Cabanel. Vint la guerre de 1870. Il s'engagea comme soldat, fut fait prisonnier à Neuf-Brisach et interné à Dresde. Il concourut pour Rome en 1876, année où il exposa aussi pour la première fois, mais renonça bientôt au concours. La hasard d'un séjour à Saint-Quentin l'avait mis en présence des pastels de



Eugène Carrière. — La Maternité (Musée du Luxembourg).

La Tour, qui exercèrent une première influence sur son esprit. Il parait aussi avoir reçu, au début, les conseils de Henner, qui ne pouvait que le diriger dans le même sens du modelé. Mais il fut surtout impressionné par Rubens et plutôt par Vélasquez. Toute sa première manière, délicatement pittoresque, où de fines colorations distinguées, roses, bleues, jaunes pâles, sont accordées avec des neutres bruns ou gris, relève de cette inspiration. Les sujets sont alors principalement des enfants plus ou moins accoutrés de vagues défroques du passé, tenant, ici un bock, là un plateau, ailleurs jouant avec un chien. Le *Premier voile*, du Musée de Toulon, en 1886, marque une orientation nouvelle dans un sens plus austère; elle est

accentuée par le beau portrait en pied du sculpteur *Devillez* (1887), artiste doublé d'un amateur éclairé, qui a créé chez lui, à Mons, une sorte de vrai Musée Carrière. Ce portrait, profondément physionomique, d'une richesse sobre de tons, qui jaillit en belle lumière limpide de la profondeur légère de l'ombre, peut compter parmi les chefs-d'œuvre du maître.

Mais peu à peu, il dépouille les graces aimables du coloriste et évolue avec décision vers une compréhension plus virile et plus austère des formes, qui correspond à son nouvel idéal moral de philosophie humaine et attendrie. Il semble être alors influencé par la large construction du dessin de Michel-Ange et il se rapproche parfois de Daumier par son arabesque sinueuse, qui, dans ses derniers dessins, va même jusqu'à une exagération cursive. Cette manière grave, sévère et tendre à la fois, s'étend sur tout un cycle d'intimités familiales et de „Maternités", dont le Luxembourg possède trois admirables exemplaires. La *Maternité* a été exposée à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1893. Dans la pénombre vaporeuse d'un intérieur, une jeune femme tient sur ses genoux un enfant blond qu'elle presse contre son sein, et se penche pour baiser une fillette dont elle prend les joues dans la main tandis qu'une autre petite fille, qui a déjà reçu le baiser du soir, s'éloigne de la chambre. Carrière était officier de la Légion d'honneur depuis 1889. Il est mort le 27 mars 1906, après de longues souffrances, supportées avec le plus simple et le plus admirable courage.



Photo Braun, Clement & Cie.

Jean-François Raffaëlli. — Les Forgerons buvant.

Une autre figure exceptionnelle, qui se dégageait à la même date de ce milieu des sécessionnaires, est celle de Raffaëlli. „Raffaëlli, écrit Rodin, est un artiste pour lequel le mot „original" est fait." Et il est, en effet, peu de physionomies aussi singulières dans l'école. Ses débuts ont été assez agités et son point de départ imprévu.

Jean-François Raffaëlli est né à Paris le 20 avril 1850. Son père, qui tenait une maison de commerce, ayant été ruiné, il dut, très jeune encore, chercher une carrière qui lui donnât le moyen de vivre, tout en lui permettant d'apprendre la peinture, vocation qu'il sentait irrésistible en lui. Il fit donc toutes sortes de métiers, dès l'age de quatorze ans,

tirant parti de sa voix pour chanter dans les églises et au theatre, donnant des leçons, et faisant lui-même son éducation générale et son instruction professionnelle avec une énergie extrême. Il entra quelque temps dans l'atelier de Gérôme, mais son indépendance native était mal à l'aise dans cette geôle. Marié de bonne heure, il se met en route avec sa jeune femme, à travers l'Italie, l'Espagne, l'Algérie, et finit par s'arrêter dans la banlieue de Paris, à Asnières, où sa vision pénétrante, aiguisée par tous ces déplacements et toutes ces comparaisons, distingue un monde, nouveau pour l'art, méconnu sinon inconnu. Affilié d'abord aux impressionnistes, il participa à leurs premières expositions chez Nadar. Mais il devait bientôt se détacher de ce milieu, comme du milieu réaliste, pour tracer sa voie tout à fait à part. Ce qu'il y a de curieux et de particulièrement instructif, au point de vue général de l'évolution historique de l'école, c'est que le point de départ de cette direction, désormais solitaire, est d'ordre philosophique. Ce n'est pas, sans doute, une philosophie de la nature de celle de Besnard, vaste panthéisme contemplatif, ni même de celle de Millet ou de Cazin, toute subjective, parfois jusqu'au mysticisme. Raffaëlli, à propos d'une exposition de ses œuvres, qu'il organisa en 1884, 28 *bis* Avenue de l'Opéra, a exposé, dans la notice qui précède le catalogue, son système de ce qu'il a appelé „le beau caractériste". Et il arrivait à cette conclusion, qui nous amène à un rapprochement, bien imprévu, puisque c'est avec la doctrine de Chenavard: „que l'art du passé a dit tout ce qu'il y avait à dire sur la beauté purement plastique et que le devoir du peintre moderne était la recherche du „beau caractériste", du „beau essentiel" à une époque positiviste". C'est-à-dire la recherche des „caractères", ou encore „des lois morales et physiques déterminant les individualités et les phénomènes de la nature". Et



Jean-François Raffaëlli. — Portrait de la fille de l'auteur.

ce catalogue divisait ses sujets sous diverses rubriques où l'on rencontrait, entre autres, „les portraits types des gens du bas peuple" (chiffonniers, déclassés, buveurs d'absinthe, voleurs et recéleurs, etc.), de petits bourgeois et de „caractères de la banlieue", paysages singulièrement expressifs, tracés avec une technique qui pourrait sembler la négation de la technique, tant c'est peu du „métier" pour du metier, mais une sorte de langage résumé, rapide, abrégé, n'insistant que sur les éléments essentiels du caractère, bien que les soulignant avec une rare puissance significative.

Les *Forgerons buvant*, exposés à l'Exposition centennale de l'Art français en 1900, sont un de ces morceaux classiques de types et de paysages populaires. Ce goût particulier de la poésie des choses humbles ou misérables n'a point ôté, cependant, chez M. Raffaëlli, le sens de la beauté et des plus délicates harmonies. Il a su le montrer dans cette exquise „symphonie en blanc", eût dit Whistler, qui s'appelle la *Belle Matinée*, et dans ce délicieux portrait de la fille de l'auteur, d'une distinction si rare, d'une tenue si sobre, si discrète, d'un charme de jeunesse et de virginité dans toutes ces blancheurs réunies.

Raffaëlli est officier de la Légion d'honneur depuis 1900.



Photo Braun, Clément & Cie.

JOSEPH BAIL. — Les Dentellières.

De ce côté des Salons se signalaient encore à l'attention GUILLAUME DUBUFE (né à Paris le 16 mai 1853, mort en mer sur la route de Buenos-Ayres le 23 mai 1909), VICTOR PROUVÉ, FR. AUBURTIN, (peintures décoratives), ARMAND BERTON (nus), RENÉ BILLOTTE, (né à Tarbes (Hautes-Pyrénées) le 24 juin 1846, élève et allié de Fromentin, (paysages et notamment vues délicates de la banlieue parisienne); JEAN BÉRAUD (peintures de genre et de mœurs, telles que la célèbre réunion de la *Salle Graffard*), JEANNIOT et L. LEGRAND; HELLEU et CARO-DELVAILLE (scènes et figures de la vie moderne); ERNEST LAURENT (portraits dans une note délicatement attendrie); LOBRE (intérieurs de palais); LEROLLE, MUENIER, ELIOT (figures et paysages); LEPÈRE, LAGARDE, LEBASQUE (paysages et paysages animés); WEERTS, (portraits



HENRI MARTIN — Les Faucheurs (Capitole de Toulouse)

décoration), etc., etc. De l'autre côté, aux Champs-Élysées, se distinguaient en dehors du peuple des paysagistes indiqué antérieurement: Alfred Dawant, né à Paris le 21 septembre 1852, élève de Jean-Paul Laurens; premier Salon 1870; (sujets d'histoire et de la vie moderne, comme la *Maîtrise d'enfants de chœur*, du Luxembourg). François Tattegrain, né à Péronne le 11 octobre 1852; (sujets d'histoire combinés au paysage; sujets de la vie maritime). Bordes, André Brouillet, de Richemond, E. Renard (sujets divers, portraits), Lecomte du Nouy (sujets classiques), L. Adan (scènes rurales), V. Gilbert (scènes populaires), René Gilbert (portraits); Guillonnet (décorations scènes exotiques). Et tout un monde de jeunes, très actifs, qui seront l'honneur des premières années du siècle suivant: les Avy, Paul Chabas, Déchenaud, Dewambez, Hoffbauer, Henri Royer, Sabatté, Troncy, du Gardier, d'Estienne, Hanicotte, Albert et J. Pierre Laurens, Laparra, F. Lauth, Zo.



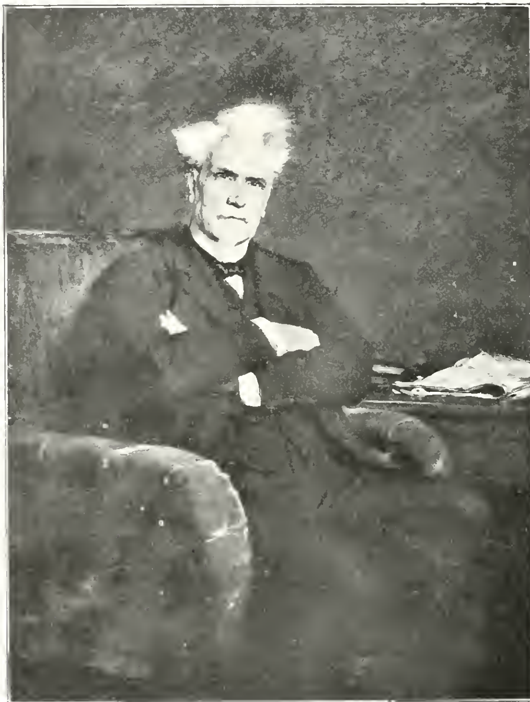
Georges Rochegrosse. — Vitellius traîné dans les rues de Rome par la populace (Musée de Sens).

Dans ce milieu il convient de distinguer à part certaines personnalités artistiques auxquelles le suffrage de leurs confrères a attribué la médaille d'honneur.

Cette haute récompense était accordée, en 1902, à Joseph Bail, pour son tableau des *Dentellières*. Né à Limonest (Rhône), le 22 janvier 1862, Joseph Bail appartient à toute une famille d'artistes. Il a été élève de Jean-Antoine Bail, son père; son frère Franck est également peintre. Joseph Bail se faisait connaître de bonne heure par des natures mortes d'une rare virtuosité d'exécution, comme les *Bibelots du Musée de Cluny* (1886), qui figurèrent longtemps au Luxembourg, où ils ont été remplacés par un autre superbe morceau, la *Ménagère*, occupée à préparer un bocal de condiments, du Salon de 1897. Il élargissait aussi sa manière et obtenait un succès grandissant à l'occasion de ses scènes de personnages dans des intérieurs, avec de puissants effets de clair-obscur, dans la manière hollandaise. A la suite de ses *Dentellières*, *Le Bénédicité des dames de Beaune*, du Salon de 1903, qui réunissait, au milieu des boiseries luisantes de leur réfectoire, les religieuses du célèbre hôpital, où rien n'a été changé du passé, en leur pittoresque costume du moyen-âge, sous la lumière dorée du jour enveloppant, confirma la réputation que venait de se conquérir le jeune artiste.

Joseph Bail est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1900.

En 1906 la même distinction exceptionnelle était votée en faveur de GEORGES ROCHEGROSSE. Elle récompensait une carrière déjà débordante, bien que l'auteur ait atteint à peine sa cinquantième année. Rochegrosse est né le 2 août 1859, à Versailles, dans un milieu fait pour éveiller toutes ses curiosités précoces d'artiste. Il est, en effet, le beau-fils de Théodore de Banville et quelque chose de ce prodigieux talent pittoresque et raffiné est resté dans son propre talent. Il produisit de très bonne heure et se lança d'abord dans l'illustration, genre auquel il est volontiers revenu. Le premier succès qui lui ouvrit la voie fut son *Vitellius traîné dans les rues de Rome par la populace* (Salon de 1882), toile où l'archéologie se faisait vivante, où les passions de la plèbe déchaînée contre le corps pantelant de l'ignoble fantoche impérial, éveillait une forte sensation de réalité. Rochegrosse obtint une deuxième médaille; son tableau, acquis par l'État, fut placé au Musée de Sens. L'année suivante, il disputait et enlevait à Henri Martin le prix du Salon avec son *Andromaque*. Depuis, il puisa soit aux sources d'inspiration de l'antiquité et, surtout, de l'antiquité orientale, comme dans sa *Mort de Babylone* (1891), *Horde de Huns pillant une villa Gallo-romaine*, soit à l'histoire du moyen-âge, comme dans sa *Jacquerie*, unissant dans son art complexe, soucieux de vérité, l'esprit de résurrection des Th. Gautier et des Flaubert avec les dons d'archéologue et d'ethnographe des Gérôme et des Alma-Tadema. Rochegrosse a été décoré en 1892.



MARCEL BASCHET. — Henri Rochefort (Petit Palais).

Son concurrent d'autrefois, HENRI MARTIN, est né à Toulouse le 5 août 1860. Élevé dans un milieu très modeste, il manifesta de bonne heure ses dons pour la peinture, étudia d'abord à l'École des Beaux-Arts de Toulouse et fut envoyé à Paris, où il entra dans l'atelier de son compatriote J.-P. Laurens. Ses travaux de début ne tranchent sur la production courante que par leur caractère de réaction poétique au milieu des tendances documentaires, presque universelles, de l'époque. Il expose une série de tableaux tour à tour inspirés par Dante ou Lord Byron, Alfred de Musset ou Baudelaire. Il était alors affilié à une petite coterie artistique: le Salon de la Rose+Croix, qui défendait les droits de l'idéalisme; il affirmait pourtant, dès ce moment, ses préoccupations de luministe, qui se marquèrent assez violemment dans sa *Fête de la Fédération* et *l'Entrée du président Carnot*. Ce fut une crise, crise réaliste, qui l'entraîna vers les procédés techniques de l'impressionnisme, mais



Gustave Guillaumet. — La Seguia (Musée du Luxembourg).

dont il sut tirer le parti le plus heureux dans les vastes décorations pour le Capitole de Toulouse, l'Hôtel de Ville de Paris, et la Caisse d'Epargne de Marseille, où l'allégorie évolue de plus en plus chaque jour, du passé de l'histoire aux réalités du présent et où les figures sont délicieusement accordées au paysage, sous les jeux à la fois les plus éclatants et les plus tendres de la lumière. Après toute une suite relative à Clémence Isaure, les *Faucheurs*, qui représentent un des âges de la vie dans la décoration du Capitole de Toulouse, composition toute naturaliste, émouvante de vérité dans sa gloire estivale et son labeur rythmé, est son œuvre la plus magistrale. Elle a figuré au Salon de 1903. Henri Martin a obtenu la médaille d'honneur en 1907; il est officier de la Légion d'honneur depuis 1903.

En 1908, la médaille d'honneur était atribuée à Marcel Baschet, né à Gagny, (Seine et Oise), le 5 août 1862. Elle était enlevée, non sans lutte, par le succès du portrait de *Henri Rochefort*, d'une mâle probité de métier et d'une expression très intense. Cette distinction supérieure s'étendait d'ailleurs à tout un passé, rempli par une production, toujours savante et loyale, d'aimables ou francs portraits. Marcel Baschet, qui est élève de Jules Lefebvre et de Boulanger, a obtenu le grand prix de Rome en 1883; il a été décoré en 1898.



Dinet. — Abdel-Gheram et Nour-el-Aïn (Musée du Luxembourg).

Une des particularités, qui, à la fin du XIXe siècle et, plus activement encore au commencement du siècle suivant, va marquer l'organisation des arts, est la formation de nombreux petits groupes et le développement des expositions privées, qui arriveront bientôt au pullulement. Produits, plus tard, en vue d'échapper à la cohue des grands salons, pour des raisons d'ordre économique ou par suite de divisions intestines au sein de certaines sociétés,

divisions suivies de scissions, ces groupements avaient primitivement pour but de réunir des artistes qui s'étaient spécialisés soit par l'emploi de certains procédés, tels les pastellistes, les aquarellistes, soit par la direction de leurs études, comme les orientalistes, ou simplement qui s'étaient associés par affinités de goûts et de tendances. Après avoir tendu longtemps vers une grande organisation unique et centralisée, l'École penche donc aujourd'hui de plus plus vers l'individualisation, sinon des personnalités, du moins des petites familles artistiques. A cette heure il n'est plus guère possible de les compter, car chaque société existante en produit quotidiennement de nouvelles par une sorte de travail cellulaire. Mais il en est



Etienne Dinet. Le Fils du Saint Mrabeth.

quelques unes qui ont continué leur évolution régulière, depuis leur formation dans les dernières années du siècle précédent, et qui ont eu une influence sur le cours de l'inspiration artistique par le lien qu'elles ont établi entre certaines individualités et la place que celles-ci ont prise dans l'histoire de notre temps.

Une de ces plus anciennes sociétés est celle des Peintres-Orientalistes. Elle avait été projetée dès la mort du peintre Gustave Guillaumet. Cet artiste s'était acquis, après Fromentin et les autres peintres de la vie arabe, une notoriété très grande par son interprétation nouvelle de ces sujets exotiques qui, depuis le début du siècle, avaient passionné

notre école. Formé en pleine période de préoccupations naturalistes, après avoir hésité à la suite de Delacroix, été influencé quelque peu par Belly, il avait subi, à la fin, la direction de Millet et il avait voulu, à sa manière, résoudre les grands problèmes lumineux soulevés par ce ciel exceptionnel et traduire les grands côtés d'humanité des populations pastorales.

Laghouat (Salon de 1879), au matin, en hiver, avec ses indigènes encapuchonnés qui sortent pour s'imprégner des premiers rayons du soleil, et surtout *la Séguia* (le ruisseau) près de Biskra, (Salon de 1884), avec ses robustes silhouettes à contre jour, dans leurs valeurs exactement notées, leurs ombres mangées de reflets, leur large lumière diffuse, disent fortement la poésie âpre et virile de ces contrées. Ces deux tableaux appartiennent au Luxembourg.



Henri de Toulouse-Lautrec. — Au moulin de la Galette.

Guillaumet était né à Paris le 26 mars 1840, dans une famille de riches teinturiers de Puteaux, qui ne firent point obstacle à sa vocation. Il avait été élève de Picot, puis de Barrias et était parti pour l'Algérie, où il fit sa carrière, un peu par hasard. Il est mort le 14 mars 1887.

Le prestige de son œuvre groupa donc quelques jeunes artistes, qui l'avaient suivi de près ou de loin dans ces pays de soleil et qui avaient formé une première tentative d'union, à l'occasion de l'Exposition de 1889, dans le pavillon spécial de l'Algérie. A la suite de Gérôme et de Benjamin Constant se constitua bientôt la société avec Ch. Cottet, Maurice Bompard, qui reportait à Venise sa vision colorée d'Algérie; Chudant, peintre des nocturnes du désert; Paul Leroy, subtil et délicat analyste des ardentes lumières sahariennes, qu'il adaptait



Paul Gauguin. — A[illegible]

à ses grandes compositions de figures; Marius Perret (Moulins 1853 — Sindanglaija; Java, 1900), dont le nom restera comme celui d'un des plus exacts observateurs de ces effets de lumière; Maurice Potter (1865—1898) tué en revenant du Nil blanc; Lunois, universellement connu comme lithographe; L. A. Girardot, qui a dit toute la poésie des crépuscules marocains et des cimetières israélites; les frères Paul et Amedée Buffet, H. Vollet, J. de la Nézière et tant d'autres. Mais de ce groupe se détache une personnalité exceptionnelle: c'est celle de Etienne Dinet.



Maurice Denis. — L'Histoire de Psyché.

Cet artiste est né à Paris le 28 mars 1861. Après avoir fait toutes ses études, libéré du service militaire, il entra à l'Académie Julian et s'intitula d'abord élève de Bouguereau. Son instruction technique fut rapide et il arriva très vite à une fermeté et à une souplesse de métier tout à fait rares. Il avait, dès l'origine, le don du dessin, le sens de la vie, de l'expression, du geste et du mouvement, qualités qu'il a portées au plus haut point dans ses œuvres ultérieures. En 1882, il fut entraîné un peu par hasard, de même que Guillaumet, vers les côtes de l'Algérie. Il se proposait de partir pour l'Italie quand il se décida à suivre Lucien Simon et son frère, qui traversaient la Méditerranée. Il fut tellement captivé par ce premier voyage qu'il retourna en Algérie, l'année suivante, à l'occasion de la bourse de voyage qu'il venait d'obtenir. Depuis, pendant près de vingt-cinq ans, il n'a cessé d'y retourner et d'y séjourner, se pénétrant de plus en plus des caractères locaux du paysage et des populations indigènes, et en extrayant tous les éléments pittoresques, avec une puissance de réalisation qui dépasse tout ce qui avait été tenté par ses plus illustres devanciers. Dinet restera comme le peintre et le poète de la vie arabe. Il y est entré non pas en occidental, mais en vrai oriental et comme avec une âme de musulman. *Abdel-Gheram et Nour-el-Aîn*, ainsi que le *Fils du Mrabeth*, appartiennent tous deux au même Salon de 1901. Ils résument chacun sa manière: l'un, ce nocturne amoureux, sur le mode féminin et attendri de charme, de beauté et de rêverie; l'autre, cet enfant sacré, porté par une sorte de St. Christophe, vers qui se précipite la fanatisme des fidèles, sur le mode viril de mouvement, de foule, de lumière ardente, de physonomies mobiles et expressives, de gestes violents ou tumultueux. Le premier de ces ouvrages, qui est comme l'illustration d'un poème de son compagnon de route et de travail, Si Sliman ben

Ibrahim Bamer, appartient au Musée du Luxembourg. Dinet est officier de la Legion d'honneur depuis 1905.

Vers 1895, on pouvait remarquer une certaine agitation parmi les jeunes. Ils protestaient, à leur tour, contre la stagnation de l'École dans l'observation étroite et le documentarisme morne. Une réaction se produisait, idéaliste ou coloriste; elle provenait des milieux les plus divers. On voyait poindre le Salon de la Rose+Croix, sous le patronage du „Sâr" Joséphin Péladan, le groupe des néo-impressionnistes et symbolistes, qui ouvrait ses expositions rue Le Peletier. L'atelier de Gustave Moreau, d'autre part, était en pleine effervescence. Il serait aisé de rattacher tous ces mouvements artistiques aux mouvements littéraires et de marquer les rapports, conscients ou inconscients, de ces jeunes peintres avec les Stéphane Mallarmé, les Paul Verlaine, les Jean Moréas et les autres poètes plus jeunes, symbolistes ou décadents, sans parler de l'influence des Anglais Shelley et Swinburne, très appréciés par la jeunesse en ce moment. Du milieu impressionniste, qui semblait alors le milieu indépendant par excellence, et auxquels s'étaient rattachés les esprits les plus ardents et les plus libres, sortirent quelques individualités, violemment discutées, mais qui finirent par s'imposer grâce au fort accent personnel de leur vision. Il faut citer en tête Henri de Toulouse-Lautrec et Paul Gauguin. Tous deux exposaient à la date indiquée dans la boutique du marchand Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Peletier. Le premier, descendant d'une ancienne et illustre famille de France, est né à Albi le 24 novembre 1864. Ses études achevées, il s'adonna à la peinture pour laquelle il se sentait une véritable vocation. Il étudia avec le peintre animalier Princeteau, puis à l'atelier Cormon, mais, fut surtout attiré par les pastels de Degas et dirigé par les conseils de Forain. De terribles accidents, dont il fut victime dans le premier âge, l'avaient rendu difforme et cette infériorité physique était d'autant plus douloureuse que l'homme était doué d'une vive intelligence et animé d'une soif ardente de vie. Il eut aimé les chevaux, les sports et le reste. De dépit il se lança dans une existence qui l'usa et l'enleva à l'âge de trente-sept ans, le 9 novembre 1901. Il a peint le monde dans lequel il a vécu: turf, hôpitaux, cafés-concerts, bals publics et mauvais lieux, avec un dessin mordant, nerveux, expressif jusqu'à l'exaspération et les accords les plus rares et les plus délicats de colorations, à l'exemple des Japonais. Il a surtout employé le pastel et la lithographie en couleurs.



Aman-Jean. — Portrait.

L'horreur du convenu, un besoin profond de nouveauté et d'ingénuité, produisit, à la fin du siècle, chez certains jeunes artistes les mêmes tendances archaïsantes que celles qui s'étaient développées au sein même de l'atelier de David. Tantôt à la suite de Degas, tantôt derrière Puvis de Chavannes, puis à côté de Cézanne, mais très librement, et en regardant surtout vers ces primitifs tant prônés alors, la figure de Paul Gauguin émerge d'un groupe de déliquescents, amoureux des abréviations outrées et des synthèses décoratives.

Gauguin (1851-1903) eut une vie très accidentée. Né d'un père breton et d'une métisse péruvienne, il travailla d'abord en Bretagne, où il fonda, avec quelques disciples, ce qu'on appela l'École de Pont-Aven, en cherchant des juxtapositions franches de couleurs, montées de tons, mais délicates de rapports, dans un dessin volontairement simplifié jusqu'à en être fruste. L'exotisme de la Bretagne ne lui suffisant plus, pas plus que les primitifs de Florence ou de la Grèce antique, il s'expatria en Polynésie et il essaya ce qu'il croyait une régénération de l'art en employant les moyens de la plus extrême simplicité. Quelle que soit cette affectation d'archaïsme rudimentaire, ses œuvres tahitiennes ont une fraîche et sauvage saveur exotique, ses harmonies une douceur attendrie et ses compositions offrent souvent un charmant aspect de fresques décoratives.



Jacques Blanche. — La famille Thaulow (Musée du Luxembourg).

Des mêmes sources est jailli le talent de Maurice Denis, né à Granville (Manche) le 25 novembre 1870, qui essaya de satisfaire ses premiers instincts d'idéalisme au Salon de la Rose + Croix. Mais il apporta dans son développement plus de persévérance que Paul Gauguin, qui parait avoir été son initiateur indirect. Un peu comme tout le monde, il avait étudié à l'Académie Julian; mais il aimait les maîtres et surtout les naïfs et exquis florentins. Ils lui servirent longtemps de guides, dans sa première période mystique, d'une ingénuité assez maniérée mais déjà très séduisante, avec le charme candide et raffiné, sensuel et religieux, des poèmes de Verlaine qu'il illustrait. L'Italie l'avait formé, la Grèce le paracheva et le conteur adorablement virginal et subtil des Madones, des Mages, de l'Imitation et de Saint François, des petits angelots bien sages dans leur paradis printanier tout fleuri de lys, est devenu le narrateur aussi délicieusement simple et singulier, tout-à-fait antique, par la grâce ingénue et jusque par la gaucherie charmante des formes, des ébats de *Nausicaa* et de *Calypso*, dans des paysages méridionaux merveilleux, bleus, rouges et or, verts et violets. Les panneaux

que ce décorateur ne a exécuté en dernier lieu pour un Mécène de Moscou, *l'Histoire de Psyché*, marquent une nouvelle étape, plus large, plus sûre, plus „classique“ pour prendre ce mot dans son acception la plus haute, dans l'évolution de cet artiste.

A cette date de 1895, parmi les jeunes artistes qui protestaient le plus ouvertement contre les tendances anémiées du milieu environnant, figurait un petit groupe qu'on baptisa bientôt la „bande noire“, parce que leurs productions contrastaient par le ton monté de leurs colorations avec l'ensemble des Salons. Les uns étaient déjà des camarades d'atelier ou d'école, d'autres vinrent à eux, attirés par des affinités de goûts ou poussés par les excitations de la critique. On désignait les physionomies déjà distinctes d'Aman-Jean, de Cottet, de Simon, de René Ménard, de J. Blanche, de Prinet, suivis par André Dauchez, Henri Duhem, Lobre, Ulmann, avec des éléments nouveaux venus d'ailleurs. Ils fondèrent plus tard la *Société Nouvelle*, qui s'est reconstituée ensuite, dans les premières années du XXe siècle, sous la rubrique de „Exposition de peintres et sculpteurs sous la présidence de Rodin“. Le plus âgé de ces jeunes était AMAN-JEAN, né à Chevry-Cossigny (Seine-et-Marne) le 18 novembre 1860. Élève de Hébert et de Puvis de Chavannes, il avait gardé de ces deux maîtres un sentiment des harmonies chaudes et vibrantes et un goût pour les sujets poétiques. Il débute, en effet, par des compositions prises dans le monde de la légende, de l'histoire ou de la fable, telles que *St. Julien l'hospitalier*, *Ste. Geneviève* ou *Jeanne d'Arc*. Un voyage à Venise porta ce double esprit harmonique et poétique sur les réalités contemporaines et il peignit des *Vénitiennes*, puis des parisiennes avec toutes les grâces les plus déliquescentes de leurs toilettes modernes, en des assemblages de tons très rares, des combinaisons d'arabesques très expressives, évoluant chaque jour vers ce qui semblait être, dès ses débuts, sa vocation: la décoration sur le mode poétique. Aman-Jean, qui avait obtenu une bourse de voyage en 1885, est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1900.



RENÉ MÉNARD. — Portrait de Louis Ménard (Musée du Luxembourg).

JACQUES BLANCHE est né le 30 janvier 1861. Ses premiers ouvrages le firent déjà remarquer par des dons qui marquaient une forte culture, un sentiment juste des conditions de son art et une distinction innée dans le goût. Il semblait, à ce moment, suivre plus volontiers la voie réaliste de Manet, mais mitigée par l'influence des maîtres anglais, notamment de Gainsborough, comme il apparait dans ce portrait de la *famille Thaulow*, du Musée du Luxembourg, exposé au Salon de 1896, qui est un exemplaire typique de cette période aux tons gris, frais et argentés. Depuis, sa manière s'est échauffée, sa palette s'est enrichie, sa compréhension s'est encore étendue et il a exécuté, dans des accords imprévus et puissants, des portraits savants et forts et les plus désirables natures mortes. Le Luxembourg possède de cette époque le portrait du romancier *Paul Adam*, qui a un beau style classique.

Né dans un cercle essentiellement lettré et cultivé, René Ménard est, lui aussi, un esprit de forte culture. Près de son père et de son oncle, le philosophe Louis Ménard, son intelligence ne pouvait que s'ouvrir à toutes les formes de la Beauté, dans la réalité ou dans le Rêve. Son premier Salon date de 1883; il hésita quelque temps entre les sujets antiques et les sujets modernes, visiblement influencé, comme tous ses camarades, par l'évolution naturaliste du moment. Puis vers 1890, il trouve sa voie dans laquelle il marche chaque jour d'un pas plus assuré, entre le portrait, physionomique, attentif, fouillé, — tel celui de *Louis Ménard*, au Luxembourg — et des visions synthétiques de paysages aux colorations d'un éclat grave, sous des cieux mouvementés, peuplés de troupeaux épiques ou de belles femmes nues aux formes pures, qui se mirent dans les eaux. Un voyage en Sicile accentua son contact premier avec l'antiquité. De là ces belles toiles „historiques" d'*Agrigente* (1890), *Terre antique* (1901), etc. René Ménard est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1900.



René Ménard. — Automne.

Les deux personnalités qui prenaient, dès le premier jour, la tête du petit groupe par la vigueur de leur tempérament, leurs audaces et même leurs outrances, sont celles de Lucien Simon et de Charles Cottet. Le jugement public les associait déjà avant qu'une étroite amitié vint les unir. Tous deux venaient de reconquérir la Bretagne, envahie déjà par tant de peintres, et donnaient une expression d'une énergie encore inconnue de la vie de ces populations maritimes à l'extérieur exotique et au caractère primitif. Tous deux, comme leurs autres camarades, appartenaient à des milieux bourgeois, aisés, et recevaient une instruction première très développée.

Lucien Simon, l'aîné, est né à Paris le 18 juillet 1861. Il enleva ses grades universitaires et parut hésiter un instant entre les lettres et les arts; mais son parti fut vite pris. Il entra à l'Académie Julian, où il se trouva avec Dinet, Desvallières et René Ménard, et exposa dès 1885. Pendant quelques années il tâtonne, à son tour, entre les sujets scolaires et les aspects attirants de la réalité. Puis il se donne tout à elle. Tantôt il se consacre à la peinture des mœurs et des paysages bretons, qu'il traduit avec une puissance d'observation objective, une pénétration des types, des physionomies et jusque des caractères de la race, en portraitiste clairvoyant et implacable, à l'œil duquel rien n'échappe et dont la main hardie, nerveuse, mais assurée est la serve obéissante du cerveau. Tantôt il se livre, comme jadis Fantin, à des groupements intimes de portraits, où ses facultés exceptionnelles s'assouplissent et se détendent sur le visage de personnes aimées, de parents, d'amis et en des combinaisons de lumière inattendues, d'un haut effet pittoresque.



CHARLES COTTET. — Au Pays de la Mer. — L'Adieu (Musée du Luxembourg).

La *Procession* (Salon de 1901), au Musée du Luxembourg, comme la *Causerie du Soir* (1902), cette toile si intense de vie dans sa double lumière, du Musée de Stockholm, sont des exemplaires typiques de ces deux formes de son inspiration. Lucien Simon a été décoré en 1900. Madame Lucien Simon est également peintre de talent.

Charles Cottet est né, le 12 juillet 1863, au Puy, où son père était alors juge de paix, mais d'une vieille famille savoyarde. Ses maitres ou plutôt ses premiers conseillers furent Puvis de Chavannes et Roll, mais son esprit d'indépendance le porta à chercher tout seul sa voie. Il crut la trouver d'abord parmi les impressionnistes et exposa dans la boutique de la rue Lepeletier, avec Maurice Denis et Vuillard. Ses débuts sont d'esprit tout analytique, ce qui est dans la loi de l'évolution naturelle, et rappellent les paysages de Lépine. Son premier Salon date de 1889. Il est déjà établi en Bretagne, dans ce coin de *Camaret*, qu'il a rendu célèbre par ce premier paysage aux nuages cuivrés, acquis par l'Etat pour le Luxembourg et qui a été tant imité depuis. En 1892, il allait en Algérie; en 1894 en Egypte, après l'attribution d'une bourse de voyage. Sa manière se colorait de plus en plus et en 1895 il arrivait avec cet *Enterrement* breton, aujourd'hui au Musée de Lille, qui fit scandale. Essentiellement peintre, mais peintre expressif, Cottet diffère de Simon par sa vision subjective. Il mêle les ardeurs généreuses de son âme à tous les spectacles qu'il contemple. De là la forte émotion qui émane de ces paysages et de ces sujets de la vie maritime et surtout de ces *Deuils* marins, si profondément poignants et humains. Le grand triptyque du Salon de 1898, qui résume sa série „*Au pays de la mer*": *l'Adieu; ceux qui s'en vont; celles qui restent*, est à la fois la composition la plus significative de son œuvre en même temps qu'une des compositions — avec la *Procession* de Simon — les plus significatives de cette génération.



Lucien Simon. — Causerie du Soir (Musée de Stockholm).

Cottet a été décoré en 1900.

Gaston La Touche et Henri Le Sidaner, bien qu'associés à ce groupe, sont loins d'être issus de la „bande noire". Ils sont partis tous deux du point opposé. Gaston la Touche, qui est un des aînés — il est né à St. Cloud le 29 octobre 1854 — a toujours été préoccupé des problèmes luministes; il exposait, jeune encore, chez Nadar avec les impressionnistes et longtemps il fut compris parmi eux; mais il était accepté du public à cause de cette originalité, qui perçait déjà, et qui devait s'épanouir si heureusement en décorations de la plus aimable et de la plus alerte fantaisie. Il est de la vraie lignée de Watteau et de Fragonard. Une grâce bien française, où entre quelque chose des carnavals Vénitiens, marque,

en effet, toutes ces Conversations et ces Fêtes galantes, dont la *Fête de Nuit*, du Luxembourg, avec son feu d'artifice brisé sur les eaux, ses figures amoureuses glissant dans la barque, conduite par un vieux faune, est, pour ainsi dire, le bouquet. Cette toile a été exposée en 1906. Gaston La Touche est officier de la Légion d'honneur (1909).

Henri le Sidaner est né à l'Ile Maurice le 7 août 1862. Élève de Cabanel, il fut entraîné de suite vers la peinture des réalités, mais il y portait un esprit mystique, qui se modifia heureusement pour prendre ce délicieux caractère de poésie intime et familiale, si attirant dans ses tableaux de dessertes sous la lampe ou de jardins au soleil. Ce sujet de la



Lucien Simon. — La Procession (Musée du Luxembourg).

Table, avec ce que les éléments discrets de la nature-morte appellent de rêves sous les jeux des rayons lumineux, a été souvent repris par lui. Il s'en trouve deux exemplaires différents au Musée du Luxembourg. Le Sidaner est décoré depuis 1906.

Un des phénomènes les plus singuliers, qui se soient produits dans le développement de la peinture à la fin du siècle passé est la brusque évolution réaliste du petit milieu archaïsant formé par l'enseignement de Gustave Moreau. Il était apparu d'abord comme un des plus actifs éléments de réaction idéaliste; il était saturé de l'œuvre des maîtres et ses membres opposaient volontiers les Musées à la Nature. Bientôt, à la mort de celui qui dirigeait si passionnément leur conscience artistique, on les vit abandonner le monde de la

chimère, du rêve, de la fable, de la légende et de l'histoire pour se griser de modernité et renoncer aux conseils des vieux primitifs florentins ou vénitiens pour prendre leur mot d'ordre des Espagnols. Simon Bussy, Milcendeau, Du Gardier, E. Martel, Besson, Maxence, Béronneau, se lancèrent, chacun, suivant son tempérament, dans l'expression de la vie moderne. Bien mieux, quelques uns se tournèrent vers les plus outrés et l'on vit bientôt H. Matisse, Ch. Guérin, Flandrin, Rouault, et même Georges Desvallières, l'élève de prédilection de Delaunay et de Gustave Moreau, faire amende honorable de leur dilettantisme savoureux et bâtir chacun sa nouvelle maison sur un coin de la Thébaïde austère de Cézanne. C'est ce milieu qui forma, au début du siècle nouveau, en se combinant avec d'autres



Gaston La Touche. — Fête de Nuit (Musée du Luxembourg).

éléments, la dernière importante scission du Salon d'Automne. On y trouvait, venus de l'Exposition des Indépendants, les néo-impressionnistes de jadis, Maurice Denis et E. Vuillard, celui-ci doué d'une si exquise sensibilité de vision, d'une si délicate originalité d'intimiste et de décorateur, ou d'autres, partis des milieux traditionnels, mais ayant évolué à la suite de Constantin Meunier et de Carrière, vers les tendances sociales et l'expression de la vie populaire, comme Jules Adler (né à Luxeuil, Haute-Saône le 10 juillet 1865), chevalier de la Légion d'honneur en 1907, dont le Luxembourg possède le tableau caractéristique des *Haleurs* (Salon de 1904).

Une des personnalités, qui s'est le plus distinguée à côté des précédentes est celle de



HENRI LE SIDANER. — La Table.

RENÉ PIOT (né à Paris le 21 janvier 1868), ancien élève de Gustave Moreau, revenu à son point de départ, vers les maitres, dont les fresques aux fortes harmonies évoquent le souvenir complexe des vieux italiens de Padoue et de Ferrare confondu avec celui, plus moderne de Chassériau, dans des flores tropicales à la Gauguin.

On ne peut conclure sans signaler le mouvement féministe qui, dans les arts, a fourni des recrues si exceptionnelles depuis que l'enseignement s'est étendu également aux femmes comme aux hommes. Après ROSA BONHEUR et VIRGINIE DEMONT-BRETON (née à Courrières, Pas-de-Calais, en 1859), Mademoiselle ANGÈLE DELASALLE, Madame CHAUCHET-GUILLERÉ, et particulièrement Mademoiselle HÉLÈNE CLÉMENTINE DUFAU, se sont conquis une place élevée dans nos Salons. Mademoiselle Dufau est née à Quinsac (Gironde) en 1869. Venue à Paris à l'âge de vingt ans, elle entra à l'Académie Julian, exposa pour la première fois en 1895, et, tout de suite, se fit remarquer par la décision de son dessin, la souplesse de son métier de peintre, la fraîcheur et l'éclat de sa vision, qualités qu'elle developpa encore, plus tard, dans des toiles de caractère décoratif, telle que l'*Automne* du Musée du Luxembourg (Salon de 1906), d'une haute distinction de conception et d'une exécution souple et voluptueuse, pleine de charme. Elle a été décorée en 1909.



HÉLÈNE CLÉMENTINE DUFAU. — Automne (Musée du Luxembourg).

Ces dernières générations et ces derniers noms forment la transition entre le XIXe siècle et le XXème. En considérant la direction de leur pensée et l'activité de leurs efforts, il est permis d'envisager sans inquiétude l'avenir de l'école française. Les derniers venus sauront se montrer dignes de leurs ainés.



G. FREDERIC WATTS

L'Amour et la Vie.

(Musée du Luxembourg).

CHAPITRE VIII.

ÉCOLES ANGLAISE ET AMÉRICAINE.

§ I. École Anglaise.

APRÈS le brillant épanouissement qui marque la fin du siècle précédent dans le portrait et le paysage, une longue période de somnolence se produit au sein de l'école anglaise. Les générations nouvelles vivent sur le souvenir des glorieux aînés qu'ils exploitent mollement et l'art dégénère dans les conventions lâchées de l'académisme et les puérilités du „genre". Trois grands noms, pourtant, dominent cette période, trois noms qui suffiraient à illustrer l'école insulaire, car ils sont parmi ceux des plus hardis initiateurs de notre temps. Mais ils y figurent en qualité de grandes individualités exceptionnelles, tout à fait isolées, qui n'exercent pas d'influence autour d'elles. Ce sont les noms de Bonington, de Constable et de Turner.



Richard Parkes Bonington. — Le Parc de Versailles (Musée du Louvre).

Le premier, et de beaucoup le plus jeune, puisqu'il est le cadet de 25 ans des deux autres, Bonington, semble appartenir plutôt à l'école française qu'à son milieu local: c'est en France, en effet, que s'est formée toute son éducation et que s'est déroulée presque toute sa carrière. Les anciens catalogues du Louvre le comprennent même au milieu de l'école française, près de Delacroix et de Paul Huet, ses camarades de lutte et ses amis. Richard Parkes Bonington est né au village d'Arnold, près de Nottingham, le 25 octobre 1801. Son père était un peintre amateur, qui fut obligé de tirer parti de son talent, après avoir perdu, par son inconduite, la place qu'il occupait dans l'administration de la prison du Comté, tandis que sa mère dirigeait une école. C'est près de son père que Bonington reçut les premières notions du dessin. Venu à Paris à l'âge de 15 ans, il entra à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gros et, ainsi que ses camarades, fréquentait assidûment le Louvre. C'est là, pour lui comme pour eux, que se fit vraiment son éducation. Il exposa aux Salons de 1822,

1824 et 1827, célèbres dans les fastes romantiques, y obtint un grand succès et fut médaillé en 1824. En 1827 il fit un voyage à Venise, fertile en heureuses productions où s'affirme sa sensibilité délicate devant les phénomènes de la lumière et de l'atmosphère; il pousse une petite excursion à Londres et revient à Paris, où il obtient de nouveaux succès. Mais sa santé était très atteinte; comme il faisait une tournée en Normandie avec son camarade Paul Huet, il dut partir brusquement pour Londres, où il mourut, peu de jours après son arrivée, le 23 septembre 1828.

Bonington peut être considéré sous le double aspect de la peinture d'histoire et de la peinture de paysage. Sous le premier aspect, il reste tout à fait dans la tradition romantique du „genre historique", c'est-à-dire de l'histoire vue par le côté anecdotique. Mais il y apporta



John Constable. — La Charrette de foin (National Gallery de Londres).

ses qualités natives et toutes britanniques de distinction et d'élégance et sa technique brillante, fluide et aisée. On connaît son fameux tableau de *François Ier et la duchesse d'Etampes*, au Louvre, et surtout *François Ier et Marguerite de Navarre*, de la galerie Wallace à Londres; *Henri IV et les Ambassadeurs espagnols*, de la même collection, etc. Il y montre l'heureuse assimilation de tout ce qu'il devait aux maîtres de Flandre, de Hollande ou de Venise: colorations chaudes, limpidité de la lumière, transparence des ombres, profondeur mystérieuse des intérieurs dans laquelle se noient les contours. Comme paysagiste, il offre une technique encore plus libre. Il peut rivaliser avec les plus beaux vénitiens, soit pour la chaleur de leur coloris, soit pour la fraîcheur argentine des ciels et la grâce divine de la lumière. Il procède, tantôt par œuvres finies et caressées, mais avec franchise, éclat et sans mollesse, tantôt par notations rapides, nerveuses, heurtées, d'une si heureuse audace de vision et de touches si vivement

abrégées qu'on y pressent toute l'évolution future de l'Impressionnisme. L'esquisse du *Parc de Versailles*, du Louvre, avec les brusques et alertes notes de vermillon des culottes de soldats dans les marbres et les verdures, sommairement, mais si nettement et si justement indiqués, ne présentent-elles pas Bonington comme le premier des impressionnistes?

John Constable est né à East Bergholt, dans le Suffolk, en 1776, le 11 juin. Son père, qui était meunier, le destinait d'abord à l'église; mais il lui permit enfin de suivre sa vocation. Il travailla, au début, autour de sa ville natale, alla à Londres en 1795, revint dans son pays et retourna à Londres en 1799. Il entra alors comme élève à l'Académie royale et reçut quelques leçons des paysagistes Joseph Farington et Richard Reinagle. Il se maria en 1816 et, à partir de 1820, s'installa près de Londres, à Hampstead, où il a presque toujours travaillé. Son premier paysage fut exposé en 1802. Il fut associé à l'Académie royale en 1819 et nommé titulaire en 1829. Mais il fut peu goûté de son temps, du public anglais; il ne vendait aucun de ses ouvrages, alors qu'en France il était célèbre et profondément admiré par les maîtres les plus en renom tels que Delacroix. C'est ainsi qu'au Salon de 1824, à Paris, il reçut une médaille d'or. Il mourut subitement à Londres le 1er avril 1837.



Joseph W. Turner. — Peace (National Gallery de Londres).

L'admiration des romantiques français ne s'était pas trompée dans l'accueil enthousiaste qu'elle fit à Constable. Il est vraiment unes des individualités les plus puissantes et les plus originales du paysage moderne, le plus libre et le plus hardi précurseur. Sa vision indépendante, sa technique fougueuse et personnelle devancent et même réalisent déjà toutes les audaces des révolutionnaires ultérieurs du paysage, dans la matière, dans la touche et dans la couleur. Il a exercé une influence très féconde sur le paysage en France, depuis les romantiques comme Paul Huet ou les naturalistes comme Daubigny, jusqu'aux derniers impressionnistes. Le Louvre comprend plusieurs œuvres instructives de ce maître, telles que l'admirable esquisse de *l'Arc-en-ciel*, prélude de celui de Millet, donné par Mr. John Wilson. Mais c'est surtout à Londres, à la National Gallery et au Musée de South Kensington, qu'on peut l'étudier dans toute sa variété et à sa mesure. La *Charrette de foin*, de la National Gallery, représentant une charrette, conduite par deux paysans, qui traverse un ruisseau près d'un cottage aux toits de tuile aigus, à demi caché

dans les arbres, est, justement, le tableau qui fut couronné à Paris, au Salon de 1824.

Quant à Turner, c'est une des plus étranges en même temps qu'une des plus grandes figures de l'art moderne. On avait nommé le vieux maître japonais Hok'saï, le „vieillard fou de dessin", on aurait pu appeler le vieux Turner, caché sous un faux nom dans un réduit de Chelsea, où il mourut inconnu le 19 décembre 1851, „le vieillard fou de lumière". JOSEPH W. TURNER naquit le 23 avril 1775, dans Maiden Lane, Covent-Garden, où son père était perruquier. Il s'était lié de bonne heure avec Thomas Girtin, qui devait devenir célèbre comme aquarelliste, fut entrainé par lui dans cette voie et s'exerça d'abord à faire des copies de la collection de dessins du Dr. Monro, qui lui payait ces reproductions une demi-guinée. Il étudia ensuite à l'Académie Royale en 1789, exposa un dessin dès l'année suivante et sa première peinture en 1793. En 1799, il fut nommé associé et en 1802 membre de cette illustre compagnie; il y fut même élu professeur de perspective. Il visita en 1802 la France et la Suisse, puis plus tard l'Italie où il séjourna trois fois en 1819, 1829 et 1840. Il travailla beaucoup pour les éditeurs et a exécuté, dans le prodigieux labeur de son œuvre, un nombre d'aquarelles considérable. Dans la première partie de sa carrière, après avoir suivi les traces de Wilson qui, lui-même, marchait de loin, à côté de Joseph Vernet, dans celles de Claude Lorrain, Turner subit fortement l'influence des peintres hollandais Van de Velde, Cuyp et Van Goyen; puis son admiration pour Claude Lorrain fut si exclusive qu'il s'attacha à l'imiter étroitement, publia, à partir de 1807, un *Liber Studiorum*, à l'imitation du *Liber Veritatis* du maître français et rivalisa si loin avec lui que, dans son testament, par lequel il léguait sa fortune à l'état anglais avec tous ses tableaux à la National Gallery, il mettait comme condition que deux de ses toiles: *Didon* et le *Soleil se levant dans le brouillard*, seraient exposées entre deux Claude Lorrain. A partir de 1830 il s'abandonna en toute liberté à cette sorte de lutte passionnée pour traduire, avec les médiocres ressources de la peinture, toutes les splendeurs et toutes les fantasmagories de la lumière solaire, décuplées sur la surface éblouissante de la mer. Il reste parfois au-dessous de son rêve, mais parfois aussi il atteint, par ses folles audaces, à des impressions qui touchent au sublime. „*Peace*" ou les *Funérailles du peintre Sir David Wilkie*, dont le corps est jeté à la mer, du bord d'un steamer, sur la côte de Gibraltar, au retour d'un voyage à Constantinople, le 1er juin 1841, avec ses contrastes de lumière et de fumées, son caractère de solennité grandiose et comme d'apothéose, sont un des exemplaires indiscutables de cette manière du maître. Ce tableau, exposé en 1842 à la Royal Academy, fait partie du legs Turner à la National Gallery.



FORD MADOX BROWN. — The last of England.

Au moment même où se dessinaient en France les premiers symptômes distincts du

mouvement qui allait devenir le réalisme, c'est-à-dire à cette grande date critique de 1848, se déclarait en Angleterre une crise à peu près semblable, du moins en apparence, mais qui n'eut ni les mêmes causes ni les mêmes résultats. C'est le mouvement qu'on a appelé le *préraphaélisme*. On entend par là une tentative de réaction, produite par un petit groupe d'artistes, qui voulaient protester contre le relâchement général dans la technique et les habitudes d'observation de l'école anglaise. L'influence de Bonington, de Constable et de Turner n'avait, en effet, guère laissé de traces dans leur propre milieu et l'on sait que ce fut surtout en France qu'ils recrutèrent, même le dernier, les adhérents les plus enthousiastes. En France, l'évolution réaliste correspondait exactement, nous l'avons vu, au développement social et moral de la nation. En Angleterre cet essai de réaction fut purement artificiel. Il n'avait pas été amené insensiblement, par transition, du fait d'artistes clairvoyants, qui, plus ou moins timidement ou plus ou moins hardiment, s'efforçaient de répondre à un vœu général. Ce fut une initiative spontanée et une entreprise concertée, et comme il n'était pas constitué en conformité avec l'état présent des mœurs, ce mouvement n'eut pas de continuité. Ce fut un phénomène isolé. Il n'en est pas moins curieux au point de vue des produits qui en sont sortis et du groupe de hauts esprits exceptionnels qui le conçurent. C'est un des épisodes les plus instructifs de l'histoire des arts contemporains.



ROSSETTI (GABRIEL CHARLES DANTE). — Beata Beatrix (Tate-Gallery, Londres).

Le groupe des préraphaélites était donc une petite confrérie de sept membres, qui s'étaient imposé un programme commun et faisaient suivre leur signature des lettres fatidiques P. R. B. (Pre-Raphaelite Brother). Ce mode de groupement est tout anglais et il y avait eu précédemment, autour du vieux visionnaire William Blake (1757—1827), une confrérie de cette nature sous le nom de *poetic Brotherood*. Leur esthétique fut formulée avec une énergie extrême par un critique et un historien illuminé, qui mit à leur défense, comme il avait déjà fait pour l'œuvre de Turner, l'admirable apostolat de la plume la plus éloquente: John Ruskin. Cette esthétique consistait, en ce qui concernait le sujet, à le pénétrer profondément et à le traduire dans sa plus absolue vérité, sans soustraire à son observation aucun

détail de la scène, qui, tous, doivent avoir leur intérêt et leur signification. Au point de vue propre de la technique, elle affirmait, par voie de conséquence, la nécessité de pratiques plus franches, de dessin précis et même minutieux, d'analyse subtile des effets de clair-obscur et de coloris. Les habitudes louches et veules de „frottis", de „glacis", de „dessous" répandues dans l'école étaient rigoureusement répudiées et le ton était posé aussi purement et aussi hardiment que possible sur la toile vierge. Le procédé de la division du ton, qui fut inspiré aux impressionnistes français par les découvertes scientifiques de Chevreul, fut donc employé déjà d'une manière systématique par les préraphaélites. Quant à l'explication de ce terme, on entend par là un retour à ce qu'on appelait jadis les *primitifs*, c'est-à-dire vers les maîtres, non pas avant Raphaël, mais comme l'a déclaré explicitement un des grands préraphaélites mêmes, Holman Hunt, avant les artistes qui imitèrent Raphaël. Le véritable vocable, selon



ROSSETTI (GABRIEL CHARLES DANTE). — Dante's dream (Galerie municipale de Liverpool).

lui, aurait donc dû être: *préraphalitéisme*. Le premier prévalut pour la commodité du langage. Ce retour vers les naturalistes italiens du XVème au XIIIe siècle s'était déjà produit en France, nous l'avons vu, dans l'atelier de David lui-même. Nous retrouverons ces tendances, identiques, dans l'art allemand, avec la secte des *Nazaréens*.

Des sept frères préraphaélites, qui se renouvelèrent durant les courtes années de l'existence régulière du groupe, les seuls illustres furent: Holman Hunt, Millais et Rossetti. Les autres, parmi lesquels se trouvent le frère de Rossetti, Michaël-William, qui, d'ailleurs n'était pas artiste, et Arthur Hughes, dont il reste quelques toiles de valeur, n'étaient que d'obscurs figurants recrutés pour faire nombre.

Mais, en dehors des fondateurs, le préraphaélisme eut un père, ou du moins un père putatif. C'est FORD MADOX BROWN, en effet, qui, involontairement, en prépara la formule.

Cet artiste naquit à Calais, de parents anglais, le 16 avril 1821; il est mort à Londres le 6 octobre 1893. Il reçut sa première éducation en Belgique, en particulier à l'Académie d'Anvers, célèbre par son enseignement, et sous la direction de Gustave Wappers. Madox Brown commença, lui aussi, vers 1835, par des sujets romantiques imités de Lord Byron, puis il voyagea en Italie, où il connut, à Rome, les Nazaréens allemands et vint ensuite à Paris. Il y travailla de 1841 à 1844, et s'y prépara, notamment, au fameux concours institué en 1843 pour la décoration du palais de Westminster. De tous ces voyages, de tous les ferments qui levaient dans tous ces milieux plus ou moins enfiévrés, et surtout de ces fortes poussées naturalistes, qui, en France, avaient jailli presque au lendemain de l'éclosion romantique, le jeune peintre rapportait une ardente soif de vérité, un désir de réformation de l'art, dans son caractère moral et dans ses moyens d'expression. Il prêchait même que le fondement de la peinture d'histoire était la fidélité exclusive dans la reproduction du modèle, sans généralisation ou idéalisation, et, pour les accessoires, la reconstitution exacte d'après les documents et les monuments anciens. Il exposait bientôt un portrait, qui marquait vers quel maître d'autrefois étaient tournées ses sympathies, car il l'intitulait „un moderne Holbein".



John F. Millais. — L'ordre d'élargissement 1746 (Tate Gallery, Londres).

Ses principaux tableaux sont: *Le roi Lear et Cordelia*, exposé en 1849, *Chaucer à la cour d'Édouard III* (1851), *Jésus lavant les pieds de Saint Pierre* (Tate Gallery (1852), *Le Travail*, au Musée de Manchester, sur lequel il resta douze ans et qui montre, avec la minutie extrême de l'exécution, toutes les préoccupations philosophiques et sociales de cette peinture: *Roméo et Juliette*, *Elie et le fils de la veuve* et les douze panneaux décoratifs de l'hôtel de ville de Manchester. Son art est tendu, passionné, tragique, d'une véritable force expressive, qui dépasse heureusement ses principes d'exactitude littérale. Il a, comme son ancien camarade de l'atelier Wappers, le belge Henry Leys, le sens de l'histoire et il a rendu avec un certain caractère de grandeur héroïque les mœurs des vieux rois barbares, saxons, danois ou scandinaves.

The last of England (le dernier regard à l'Angleterre), qui appartient à la galerie municipale de Birmingham, est un de ces tableaux de réalité contemporaine, aux colorations violentes, aigües, vivement reflétées dans l'éclat de la lumière, qui frappent par l'accent de conviction profonde et l'intensité de l'expression. Conçu en 1851, à Gravesend, où Madox Brown

était allé souhaiter bon voyage à son ami le sculpteur Woolner, qui partait pour l'Australie avec sa femme, il a été commencé deux ans plus tard et terminé en 1855. L'auteur s'y est peint lui-même avec sa jeune femme, la main dans la main.

En 1848, alors qu'il était encore inconnu ou méconnu, Madox Brown vit venir à lui un jeune artiste, qui demandait à entrer chez lui comme élève. C'était Rossetti. Ils se lièrent étroitement. Madox Brown n'entrait pas, pourtant, dans le nouveau groupe qu'allait fonder son disciple, bien qu'il lui montrât toutes ses sympathies. Ce jeune peintre était bien une des plus singulières figures, qu'ait fournie l'histoire de l'art de notre temps.



John E. Millais. — La jeune fille aveugle (the blind girl) (Musée municipal de Birmingham).

Rossetti (Gabriel Charles Dante) était fils d'un proscrit politique chassé du royaume de Naples, où il avait été conservateur des antiquités, et de Frances Mary Lavinia Polidori, jeune anglaise, d'origine toscane, dont le père avait été secrétaire d'Alfieri. Il naquit à Londres le 12 mai 1828 et il est mort à Birchington, près Margate, le 8 avril 1882. Il fit ses études à King's College, entra au cours d'après l'antique de l'Académie, en 1845—46, mais ne fut pas admis à ceux d'après le modèle vivant. En 1848, il entra donc chez Madox Brown et s'associa avec deux camarades de l'Académie, William Holman Hunt et John Everett Millais, pour fonder, avec son frère et quelques autres amis, la petite coterie préraphaélite, qui fit bientôt tant de bruit à Londres.

Malgré ses protestations de réalisme, l'art de cet Anglo-italien mystique est éminemment poétique et tout ce qu'il y a de moins préraphaélite, car il est étroitement apparenté avec les maîtres vénitiens du XVIeme siècle. Poète en même temps que peintre, il puise les sujets de ses compositions, soit dans ses propres poèmes, soit dans l'œuvre de Dante, que son père avait commenté, soit dans les poèmes chevaleresques et amoureux du moyen-âge, les vieilles ballades anglaises, où puisa si souvent l'inspiration des poètes anglais, ses contemporains.

Son art est un singulier mélange de lyrisme ardent et passionné, fougueux et contenu, que traverse un souffle fiévreux de mysticisme et de symbolisme méridional et qu'avive une grâce subtile faite d'étrangeté toute britannique. Son dilettantisme enthousiaste, qui se

dispersait sur tous les modes de la pensée et toutes les manifestations des arts: vitraux, enluminures, illustrations, etc., unit, avec une éloquence voluptueuse et poignante, les chaleurs des Giorgione et des Titien aux exagérations linéaires des Lippi et des Botticelli. Sa première peinture, *l'Enfance de la Vierge*, fut exposée en 1849 dans un cercle privé. En 1850, il donna *Ecce Ancilla Domini*, qui appartient maintenant à la National Gallery of British Art, ouvrage tout à fait dans l'esprit des primitifs florentins. Il épousa, en 1860, son modèle, Miss Elisabeth E. Siddal, qu'il avait connue dix ans plus tôt et qui lui a longtemps donné ce type inoubliable de grâce douloureuse et passionnée, tel qu'on le voit dans la *Beata Beatrice*, de la Tate Gallery. Ce tableau, inspiré de la *Vita Nuova* du Dante, fut, en effet, exécuté en 1863, peu de temps après la mort de cette femme adorée, qui le laissa pendant plusieurs années dans un profond désespoir. Cette peinture célèbre a été répétée deux autres fois par l'artiste: une de ces répétitions appartient au Musée de Birmingham, l'autre est dans une collection privée en Amérique.



HOLMAN HUNT. — La lumière du monde (Christ Church à Oxford).

Dante's dream (le rêve de Dante) appartient à la galerie municipale de Liverpool. (Walker art Gallery). C'est encore un sujet emprunté à la *Vita Nuova*. Le jour même de la mort de Béatrice, Dante rêve qu'il est conduit près d'elle par l'Amour. Le beau et éblouissant pèlerin ailé attire d'une main vers la morte le poète, qui s'avance, absorbé comme dans le sommeil. Deux jeunes femmes, vêtues de vert, aux grands yeux mystérieux et fixes, soulèvent le voile qui couvre la couche de Béatrice et l'Amour pose sur ses lèvres le baiser qu'elle ne reçut jamais de son amant. Cette composition en chaude harmonie vert et rouge, est la plus importante de l'œuvre de Rossetti. Commencée, en 1869, d'après une aquarelle qui datait de 1855, elle n'a été terminée qu'en 1881, à la veille de la mort de l'artiste.

Les deux autres camarades de Rossetti différaient essentiellement. JOHN EVERETT MILLAIS est né à Southampton le 8 juin 1829 et il est décédé à Londres le 13 août 1896. Il passa les premières années de son enfance à Jersey, puis à Dinan, où ses premières dispositions pour le dessin se firent jour. En 1837, sa famille étant retournée à Londres, il fut envoyé au

cours de Henry Sass, peintre de portraits. Ses progrès furent si rapides qu'il enleva une médaille d'argent à l'âge de neuf ans. Il n'avait pas dix-sept ans qu'il peignait et exposait son premier tableau : *Pizarre délivrant les Incas du Pérou.* En 1847, il emportait une médaille d'or décernée par la Royal Academy et, en même temps, il se faisait remarquer au concours de décoration pour Westminster avec son carton du *Denier de la Veuve.* C'est l'année suivante, on l'a vu, qu'il se joignait à ses camarades d'atelier, Rossetti et Holman Hunt, pour fonder la petite confrérie préraphaélite. Il en fut, momentanément du moins, l'expression la plus typique et ses principes minutieux de réalisme aigu furent appliqués avec une technique serrée, brillante et sûre, et de rares dons d'observation pittoresque et expressive ; il les délaissa malheureusement trop tôt, lorsque le succès lui vint, pour conserver la faveur du public et gravir les degrés des honneurs officiels. Cette première période de sa carrière restera la plus éclatante. Sa première peinture préraphaélite est le tableau de *Lorenzo et Isabella* (1849), sujet pris dans le poème de Keats, *Le pot de Basilic*, dans lequel chacun des fondateurs du groupe avait décidé de choisir le thème de son tableau ; l'*Echoppe du Charpentier*, 1850 ; *Mariana, la Fille du forestier*, 1851 ; *le Huguenot* et *Ophélia*, 1852, (celui-ci à la Tate Gallery) ; *L'ordre d'élargissement*, 1853, la *Jeune aveugle*, 1856. En 1853, il avait vingt-quatre ans, le succès du jeune révolutionnaire était tel qu'il était élu associé de l'Académie ; en 1863, il était nommé académicien. En 1885 il fut créé baronnet et, à la mort de Lord Leighton, peu de temps avant son propre décès, il fut choisi comme président de l'Académie Royale. Il était officier de la Légion d'honneur et correspondant de l'Institut. On évalue à 227 le nombre



Photo Hollyer.

Edward Burne-Jones. — The Merciful Knight (le Chevalier Miséricordieux).

de ses peintures à l'huile, dans lesquelles il faut citer encore *La Veillée de Sainte Agnès* et *Le Hussard de Brunswick*, en 1863, à l'apogée de son talent, l'*Enfance de Sir Walter Raleigh*, 1870, *Le passage Nord-Ouest*, 1875, *Le garde royal*, 1877, et nombre de paysages et de portraits parmi lesquels ceux du *Cardinal Newman*, de *Lord Beaconsfield*, de *Lord Salisbury*, de *Gladstone*, etc.

L'ordre d'élargissement, 1746, est la représentation d'une petite scène simplement pathétique, dans laquelle Millais a concentré tous ses moyens sobres et forts de réalisme expressif. Une jeune femme, tenant un enfant dans ses bras, tend à un geôlier, vêtu de rouge, qui l'examine attentivement, l'ordre qui permet à son mari, jeune écossais, le bras en écharpe, condamné pour rébellion, d'être relâché. Celui-ci laisse tomber, d'émotion, sa tête sur l'épaule de sa femme souriante, tandis que le grand chien noir se dresse en bonds joyeux. La scène est exactement circonscrite autour des personnages, comme sur une plaquette, sans accessoires aucun, ni rien qui puisse détourner l'attention de cet humble drame émouvant. Ce tableau, signé et daté de 1853, appartient à la Tate Gallery. Il a été exposé à la Royal Academy en 1853 et à l'Exposition Universelle de Paris en 1855.



Edward Burne-Jones. — Le roi Cophetua et la petite mendiante.

La jeune fille aveugle (*the blind girl*) appartient au Musée Municipal de Birmingham. Ce tableau, peint en 1856, obtint le prix de l'Académie de Liverpool en 1858, et fut vendu, à cette date, à un marchand pour 7.500 francs. C'est une scène extrêmement simple, mais très émouvante dans sa conception. Deux jeunes filles sont assises au bord d'une route, l'une âgée de dix-huit à vingt ans, une simple mendiante, „not a poetical or vicious one", comme écrit Ruskin, qui a dépeint amoureusement ce tableau: elle tient sur ses genoux un accordéon, sa tête est recouverte d'une mante, dans ses bras

joue une fillette de huit à dix ans, son guide; elle est immobile sous la caresse chaude des rayons ardents qui ont percé les nuages lourds et que cherchent en vain ses yeux fermés. Ces pauvres yeux clos semblent voir en dedans cette glorieuse fantasmagorie de la lumière, les maisons, l'église du village, qui se détachent au loin avec une netteté précieuse et charmante, les herbes et les véroniques, ravivées par la pluie, qui brillent comme des „émaux byzantins" et le double arc-en-ciel ouvrant au loin son grandiose et magnifique éventail sur les nuées sombres qui s'éloignent. Elle est si immobile, observe Ruskin, qu'un beau papillon est venu se poser sur elle et s'exposer à la douce chaleur du soleil.



Hubert von Herkomer. The last Muster.

Le troisième des principaux fondateurs du préraphaélisme, seul survivant aujourd'hui, William Holman Hunt, est né à Londres le 2 avril 1827. Ses dispositions pour le dessin se manifestèrent de bonne heure. Il étudia aux cours de la Royal Academy et aborda les expositions en 1846. Ses premiers tableaux sont conçus sous l'inspiration ramantico-réaliste de ses confrères en préraphaélisme, d'après des sujets pris chez les poètes. En 1848, il exposait *Rienzi criant vengeance*; en 1849, *Claudio et Isabella*, d'après le *Pot de basilic* de Keats, suivant le programme commun et *Les deux gentilshommes de Vérone*, (Musée Municipal de Birmingham). Mais ce qui le distingue de ses deux autres confrères, c'est que si Rossetti reste voluptueusement mystique et païen, si Millais est exclusivement pittoresque, Holman Hunt est animé d'une foi profonde, dont il fait, à partir de cette date de 1850, le but principal de son art et qu'il est resté, dans sa verte vieillesse, conséquent avec ses origines et demeuré le seul et dernier préraphaélite. Ses tableaux chrétiens sont: *Une famille de Bretons convertis protégeant un missionnaire chrétien contre la persécution des Druides*



Lawrence Alma Tadema. — Fredegonde et Pretextat.



Photographische Gesellschaft, Berlin.

LAWRENCE ALMA TADEMA. — A lecture from Homer.

(1850), *Le berger mercenaire* (1852), *Le Réveil de la conscience* (1854), *le Bouc émissaire* (1856), célèbre peinture symbolique, de même que *L'ombre de la Mort* (1873), dans laquelle l'ombre portée de Jésus priant forme sur le mur une croix, que Marie, agenouillée, contemple avec épouvante. Holman Hunt avait voyagé, en 1854, en Egypte et en Palestine, pour étudier les lieux saints, comme fit plus tard, à son exemple, notre James Tissot. Ce séjour dans ces pays



FREDERIC WALKER. — Le port de Refuge. Tate Gallery, Londres.

influa sur le caractère lumineux de ses tableaux. Il s'acquit une popularité universelle dans les pays anglo-saxons avec sa peinture symbolique: *La lumière du monde*, peinte en 1854, qui est placée dans Christ Church, à Oxford.

Si nous suivons Ruskin dans l'explication qu'il en donne, après Holman Hunt lui-même, il n'y a pas un détail si infime soit-il, qui n'ait sa signification dans cette peinture dont le rébus est indéchiffrable pour tout autre qu'un anglais, nourri du symbolisme biblique et évangélique. Le Christ apparaît, suivant le mot: „Voici, je me tiens à la porte et je frappe". Il est vêtu de sa robe blanche sans couture, symbole de la domination de l'âme sur le corps, et recouvert d'un riche manteau sacerdotal, orné de pierreries. Sur son front une couronne d'or, mêlée à la couronne d'épines. La porte est fermée, les clous sont rouillés: c'est l'esprit humain devant lequel ont poussé les herbes folles et desséchées de la paresse et de l'ignorance. Dans



William Quiller Orchardson. — Napoleon à bord du Bellerophon (Tate-Gallery, Londres).

le fond est un verger d'où les fruits, les pommes du péché, ont roulé par terre. Le Christ frappe, tenant une lanterne à la main. Des esprits ingénieux ont calculé qu'il y avait dans ce tableau jusqu'à cinq lumières différentes: celle de la lune, répandue dans le ciel, celle des étoiles, celle du nimbe de Jésus, celle de la lanterne et celle du givre qui couvre les fleurs. Quelles que soient les minuties du symbolisme, qui se combinent avec les préciosités de l'observation et de l'exécution, toujours d'après nature, il n'en reste pas moins que c'est une des œuvres les plus singulières et les plus nobles de l'idéalisme moderne.

Bien qu'ils eussent figuré chez nous à plusieurs de nos grandes Expositions, les préraphaélites ne produisirent pas d'impression durable sur le public français. L'artiste qui, pour lui, sembla incarner le préraphaélisme, n'accompagna jamais son nom des trois lettres maçonniques P. R. B., il ne fut pas l'un des sept et il ne se rattache à ce mouvement que par

ses rapports avec l'un des fondateurs, qui fut son maître et son ami. Cet artiste est sir Edward Burne-Jones. Il naquit à Birmingham le 28 août 1833; il fit de sérieuses études classiques et montra toute sa vie un goût très vif pour les lettres. Il fut destiné, au début, à la carrière ecclésiastique et entra à Exeter College, à Oxford, en 1853. Mais sa vocation artistique s'étant éveillée, il vint à Londres, en 1856, avec l'intention de la développer, et courut aussitôt chez Rossetti, dont les premiers ouvrages avaient fait naitre en lui une vive admiration. Les préraphaélites étaient déjà dispersés. Burne-Jones s'unit à son maître et à un autre camarade d'Exeter College, destiné primitivement comme lui au sacerdoce, William Morris, et il créèrent bientôt avec les encouragements et l'appui du grand apôtre de la Beauté, Ruskin, une sorte d'association, de caractère esthétique, moral et social, pour restaurer les industries d'art et répandre l'idée du beau jusque dans la demeure du pauvre. C'est de ce mouvement, qui toucha à toutes les formes de l'industrie des arts : architecture domestique, ébénisterie, vitraux, étoffes, papiers peints, céramique, verrerie, mosaïque, livre, etc., qu'est dérivé l'élan un peu artificiel, mais unanime dans toute l'Europe, vers la recherche d'un style nouveau.



John Lavery. — Printemps (Musée du Luxembourg).

Dans la première partie de sa carrière, l'art de Burne-Jones est essentiellement poétique et expressif et il se rattache directement à l'inspiration de son maitre Rossetti et de ses guides préférés, les Vénitiens du XVème et du commencement du XVIème siècle; il puise dans les sujets de la vieille litterature anglaise, suivant le but que lui et ses amis s'étaient également proposé, de fonder un art national et populaire. Les romans du cycle de la *Table ronde* lui

fournissent ses thèmes de prédilection, et, dès 1857—1858, il travaille en commun avec Rossetti, William Morris et quelques autres pour décorer de fresques, sur le cycle d'Arthur, les murs de l'Union Club d'Oxford. Parmi les œuvres de cette première période, dans laquelle il produit surtout des aquarelles, *The Merciful Knight* (le Chevalier Miséricordieux), aquarelle qui date de 1863, est un de ses chefs-d'œuvre de composition et de couleur expressives. Le sujet est emprunté à deux lignes de vieille légende: „D'un chevalier qui fut miséricordieux à son ennemi, qu'il pouvait détruire, et comment l'image du Christ le baisa en témoignage que son acte avait été plaisant à Dieu''. Sur les marches d'un autel, un chevalier est agenouillé



FRANK BRANGWYN. — Marché au Maroc (Musée du Luxembourg).

dans son armure de fer, son heaume et son épée sont à ses côtés, et tandis qu'il prie avec ferveur, l'image du Christ se détache de la croix et se penche pour l'embrasser. Au fond, dans un haut et vert paysage, qui cache tout le ciel, un cavalier semble s'éloigner.

A la suite de son voyage en Italie et avec ses préoccupations d'ordre décoratif, une modification se produit dans le talent du maître. Il est subjugué par les grands italiens du XVIeme siècle. Sa manière alors cherche le style, sa coloration se refroidit et il est hanté par la manie du décor. C'est l'aspect de son œuvre le plus populaire et il a plu autant par ses travers que par ses qualités. Il s'adonne toujours à ses sujets préférés, mais il les présente sous une forme narrative, par séries de tableaux distincts, mais se rapportant au même cycle:

les histoires d'Arthur, de Tristan, le conte de *la Belle au bois dormant*, ou les légendes de l'antiquité, transposées à la façon de Boccace, comme l'histoire de *Pygmalion*, de *Psyché* et de *Persée*. Il a exécuté, aussi, un certain nombre d'allégories ou de sujets généraux devenus célèbres, comme *Laus Veneris*, (1873-75), *Le Miroir de Vénus* (1875), *Le Chant d'amour*, (peint de 1868 à 1877); les *Jours de la Création*, ingénieuses peintures décoratives en six panneaux (1876), *l'Escalier d'or* (1880), *La Roue de la Fortune* (1883), *Les Profondeurs de la mer* (1886), *l'Amour dans les ruines* (1894), etc. Parmi ces ouvrages, *Le roi Cophetua et la petite mendiante* est peut-être son chef-d'œuvre. Ce tableau, exécuté en 1884, appartient à la Tate Gallery. Cette toile a été inspirée par une ballade du temps d'Elisabeth, qui a formé le sujet d'un poème connu de Tennyson. La peinture est toute en hauteur. Le roi, dans sa brillante armure, assis sur les marches du trône, tient dans les mains sa couronne inutile et contemple avec adoration la petite mendiante assise à la place royale, souriante et sans surprise dans sa jeune beauté, qui illumine ses haillons. Par sa composition heureuse et singulière, son harmonie riche et profonde, cette œuvre garde la tension et l'émotion des premiers ouvrages du maître. Burne-Jones, avait été crée baronnet en 1894; il était chevalier de la Légion d'honneur (1889). Il est décédé le 16 juin 1898.



Charles Shannon. — La Femme [illegible] (Musée du Luxembourg).

A côté et en dehors des milieux précédents, il est une grande physionomie artistique, la plus haute peut-être de l'Angleterre contemporaine, par la puissance de son individualité et par l'éloquente énergie de son idéalisme. C'est George Frédéric Watts. Il est né à Londres le 23 février 1817 et mort le 1er juillet 1904. Ses goûts pour le dessin furent très précoces; aussi ses parents le firent-ils entrer de bonne heure aux cours de l'Académie, mais sa nature indépendante ne s'y trouva pas à l'aise et il travailla pour ainsi dire tout seul en étudiant les maitres et en s'attachant surtout aux marbres de Phidias, qui lui donnèrent ses premières grandes émotions d'art. Il s'essaya d'abord sur des sujets romantiques, d'après Walter Scott, exposa en 1837 ses premiers portraits puis, en 1842, des motifs empruntés à Shakespeare et à Boccace; et, à cette date, il était assez solidement preparé pour emporter un prix au premier concours pour la décoration du palais du Parlement. La valeur de ce prix lui permit d'entreprendre en Italie un voyage, qui laissa en lui les traces les plus profondes. Il resta quelques semaines à Paris, séjourna à Venise, s'arrêta assez longtemps à Florence, et revint tout pénétré du Corrège et de Giorgione, et surtout de Titien et de Tintoret, qui

restèrent ses guides de prédilection. En 1846, il obtenait le premier prix au troisième concours pour la décoration de Westminster et, dès ce moment, sa réputationn était établie. Il entreprit alors un certain nombre de décorations murales, notamment à Lincoln's Inn (Palais de Justice de Londres), et conçut, à la façon de Chenavard ou de Gustave Moreau, son art comme un moyen exclusif d'expression pour traduire le monde de ses sentiments et de ses idées; car l'art, pour lui, jusque dans ses portraits, choisis parmi les hommes illustres de son temps comme de glorieux exemples, doit avoir une portée morale. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, d'être une des personnalités les plus fortement douées, au point de vue pittoresque, de toute l'école anglaise. Ses compositions mouvementées, aux lignes véhémentes, aux colorations ardentes et suggestives, comprennent, soit des cycles héroïques ou historiques: *La Création de la femme*, *La Tentation d'Eve*, *La Mort d'Abel*, *Le Déluge*, soit des conceptions symboliques prises dans les sujets de la fable ou de la légende: *Orphée et Euridyce*, *Endymion*, *Paolo et Francesca*, soit des généralités allégoriques, dont les plus célèbres sont: *Sic Transit*, *L'Espérance*, *L'Amour et la Mort*, *l'Amour et la Vie*. Cette dernière toile a été répétée trois fois par Watts, qui la considérait comme son œuvre préférée. Un exemplaire est à la Tate Gallery, l'autre à Washington, le troisième a été expressément peint pour le Luxembourg par le maître, qui y mit tout son talent plein de généreuse ardeur et l'offrit en termes touchants à la France. L'Amour, sous la forme d'un beau jeune homme aux ailes flamboyantes, aide la Vie, jeune fille timide, hésitante et inquiète, à gravir les âpres sentiers rocailleux qui doivent la conduire aux sommets.



James Mac'Neill Whistler. — La Fille blanche (Appartient M. J. H. Whittemore).

L'école anglaise a toujours compté en tout temps certains apports étrangers, qu'il

arrive le plus souvent, d'ailleurs, à s'assimiler tout à fait; c'est ainsi que le Hollandais Alma Tadema et le bavarois Herkomer figurent parmi les plus hautes personnalités de l'art anglais moderne. Sir LAWRENCE ALMA TADEMA est né dans la Frise, à Dronrijp, le 8 janvier 1836. Il fit au gymnase de Leuwarden d'excellentes études, qui le préparèrent admirablement pour son avenir, et fut destiné à la carrière médicale. Mais il était possédé par le démon de la peinture, accident arrivé déjà à quelques autres grands hollandais. Sa famille finit par céder et, en 1852, il alla à Anvers étudier à l'Académie, sous la direction de Wappers et de Henry Leys. Puis il vint en France, où il se maria une première fois, mariage dont il eut deux filles: l'une est écrivain, l'autre peintre. En 1870, il se rendit en Angleterre; étant devenu veuf, il y contracta un second mariage, s'y fixa et se fit naturaliser anglais. Membre de la Royal Academy, Membre correspondant de l'Institut de France, Sir Lawrence a conquis, à nos Salons et Expositions universelles toutes ses médailles et il est officier de la Légion d'honneur.



JAMES MAC NEILL WHISTLER. — Portrait de la mère de Whistler (Musée du Luxembourg).

Son œuvre, de caractère essentiellement historique, appartient à la fois au renouveau de résurrection de l'histoire par l'exagération des caractères expressifs, comme l'avait comprise Leys, et au mouvement réaliste de vérité documentaire créé par Meissonier et par Gérôme. Ce dernier artiste a eu, du reste, au point de vue des préoccupations archéologiques comme de la technique, une certaine influence sur son ami le peintre anglais. L'œuvre de Alma Tadema comprend deux grandes manières, correspondant à ses deux sources d'inspiration principales. Dans la première partie de sa carrière, il est surtout frappé par les récits d'Augustin Thierry et il les traduit en pages fortement colorées, telles que *L'Education des petits-fils de Clothilde* (1861), *Venantius Fortunatus et Radegonde* (1862), *Frédegonde et Prétextat* (1864), composition qui, bien avant les succès de Jean-Paul Laurens, produisit une grande impression par la vigoureuse sensation qu'elle donnait de cette époque semi-barbare.

Sa seconde manière, plus précise, plus claire, plus serrée, est consacrée presque uniquement aux temps antiques: il les a fait revivre dans leur vérité familière, qui les rapproche de nous, avec une science d'érudition impeccable, jointe à un sentiment très vif de la réalité, comme un Gaston Boissier ou un Ferrero. A cette inspiration appartiennent *Catulle chez Lesbie* (1865), *La danse romaine* (1866), *Tarquin le Superbe* (1867), *Ave Caesar*,

Io Saturnalia (1871), *Joseph intendant de Pharaon, Hadrien, La fête du vin, La route du temple Une lecture d'Homère* et, dans ces dernières années, la toile de *Caracalla et Geta* (un rêve du Colisée), qui montre, dans ses milliers de personnages assis sur les gradins autour de la loge impériale, la prodigieuse habileté de ce savant virtuose, qui se joue de toutes les difficultés avec sa volonté patiente et son savoir.

Lady Alma Tadema, également peintre, s'est fait remarquer, de son côté, par des tableaux délicats dans le goût hollandais.



JAMES MAC'NEILL WHISTLER. — Thomas Carlyle (Musée de Glasgow).

Sir HUBERT VON HERKOMER est né le 26 mai 1849 au village de Waal, près Landsberg, en Bavière. Son père était un modeste sculpteur sur bois, ruiné par la révolution de 1848, qui commença par chercher fortune en Amérique, puis en Angleterre, où il débarqua en 1857, à Southampton, avec sa femme et son enfant. Le père reprit son métier et la mère donna des leçons de musique. Appelé à Munich pour un travail, la famille s'y installa quelque temps et le fils apprit à dessiner à l'Académie. Retournés en Angleterre, le jeune Herkomer parvint à gagner sa vie avec des dessins ou caricatures pour des journaux. Il exposa à l'Académie, en 1873, sa première toile, *Après le travail du jour*, exécutée dans la manière sentimentale et colorée de Frédéric Walker: ce fut son premier succès. Sa réputation se confirma solidement par un tableau, devenu célèbre, qui fut exposé, en 1878, à l'Exposition Universelle de Paris, où il obtint une médaille d'or. C'est *La Dernière Assemblée*, qui réunit les invalides de l'hôpital militaire de Chelsea, alignés dans leurs tuniques rouges sur les bancs de la chapelle. Il montrait, dans ce choix de physionomies typiques de vieux débris guerriers, dans leurs attitudes lasses et leurs gestes usés, cette force de pénétration du caractère individuel, qui devait lui assurer une si remarquable carrière de portraitiste et, avec cette analyse serrée du détail expressif, le sentiment profond de l'unité de la scène. *L'Assemblée des Administrateurs de Chaterhouse* et *la Session des Magistrats de Landsberg* ont rappelé ce succès. Sa manière a gardé beaucoup de rapports avec la technique continentale. Elle a pris, néanmoins, une coloration assez britannique. Parmi les portraits célèbres de Herkomer il faut citer la célèbre



JOHN LA FARGE. L'Ascension du Christ (Église d'Ascension Church à New-York)

Dame en blanc (Miss Grant), *la Dame en noir*, le portrait de son père, de sa mère, de Ruskin, de Wagner, de Tennyson, de Stanley, etc. Sir Hubert, établi à Bushey, près Londres, y a fondé une importante école de peinture; on lui doit aussi des écrits distingués sur les arts.

Celui que nous avons nommé plus haut comme le maître qui influa sur les débuts de Herkomer, FRÉDÉRIC WALKER, est une des plus charmantes et des plus touchantes figures de l'art anglais moderne. Son *Port de Refuge*, de la Tate Gallery, reste dans la mémoire de tous ceux qui ont vu cette singulière toile, où le sourire des arbres en fleurs se mêle à la tristesse douce du couchant, où la mélancolie des vieux jours contraste avec l'image de la jeunesse, représentée ici par cette jeune fille soutenant sa mère, là, par ce robuste jardinier, qui fauche hardiment le gazon de la pelouse.



JOHN LA FARGE. Le Charmeur de Loups.

Frédéric Walker était né à Londres, dans le quartier de Marylebone, le 24 mai 1840. Il montra, dès son jeune âge, ses goûts pour le dessin. A seize ans, il fut placé chez un architecte, mais ce fut la peinture qui l'attira. Il gagna sa vie de bonne heure avec des dessins et gravures d'illustrations pour divers journaux. Sa première peinture à l'huile est *Le chemin perdu* en 1863. En 1867, il exposa à la Royal Academy les *Baigneurs*, qui eurent un grand succès; en 1868 *les Vagabonds*, en 1869, *la Vieille Grille*, qui figura à l'Exposition Universelle de 1878. Il a exécuté aussi de nombreuses aquarelles. Atteint de consomption, il passa l'hiver de 1873-74 à Alger, revint en Angleterre et se réfugia en Ecosse pour trouver un climat plus doux. Il y mourut à Saint-Fillan, dans le comté de Perth, le 5 juin 1875.

Dans les dernières manifestations des arts du Royaume uni, l'Ecosse occupe une place exceptionnelle; il y a même un petit groupe écossais, très connu dans nos expositions, auquel, d'ailleurs, il se mêle quelques irlandais, voire des Gallois. Le doyen de ces contemporains est

Sir William Quiller Orchardson, né à Edimbourg en 1835, célèbre jusque chez nous par ses portraits et par ses peintures de genre, brossées légèrement en chaudes harmonies rousses et inspirées le plus souvent de l'histoire anecdotique de notre pays, aux périodes de la Révolution ou de l'Empire. Il a remporté toutes ses médailles à nos Salons et Expositions Universelles, a été nommé Chevalier de la Légion d'honneur en 1895, et est membre correspondant de l'Institut. Il est membre de la Royal Academy. On peut se souvenir de la *Reine des Epées*, qui eut un grand succès chez nous en 1878, du *Mariage de convenance*, (1884), du *Salon de Mme Récamier* (1885). *Napoléon à bord du Bellerophon*, qui est un de ses tableaux les plus célèbres, appartient à la Tate Gallery. Il a été exposé à la Royal Academy en 1880. Cette peinture représente l'Empereur, seul, en avant de ses généraux, sur le pont du navire qui l'emporte, songeur, tandis que s'éloignent lentement les côtes de France.



John Sargent. — La Carmencita (Musée du Luxembourg).

Dans les générations plus récentes, on a désigné sous le nom d'Ecole de Glasgow un groupe d'harmonistes savants et raffinés, dans une gamme un peu sombre, qui ont subi, avec l'influence colorée de la vieille tradition écossaise, celle des romantiques français avec l'action très directe du peintre franco-américain Whistler. Ce milieu de chauds coloristes écossais, irlandais ou gallois a fait sensation dans nos Salons et a aidé au réveil du sens un peu perdu des harmonies au lendemain des abus de l'école du plein air, à côté du groupe français baptisé chez nous: *la bande noire*. Ce sont: Sir James Guthrie, Ch. Ricketts, Ch. Shannon, Conder, Arthur Melville, Alexander Roche, John Lavery, etc. Né en 1856, à Belfast, John Lavery fit ses études à Paris, sous la direction de Bouguereau, Robert-Fleury et Meissonier, et reçut, en Angleterre, les conseils de Watts et de Whistler. On connait, dans notre Musée National, le *Portrait de l'auteur et de sa fille* et surtout cette charmante figure du *Printemps*, une jeune femme en toilette blanche, qui semble rentrer du jardin les bras chargés de fleurs. Cette peinture a été acquise au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Frank Brangwyn, lui, qui se rattache indirectement à ce milieu, est d'origine galloise, mais il est né à Bruges en 1867. Il eut une jeunesse assez agitée, car il avait une soif d'exotisme qui le conduisit à travers tout l'Orient. Ses débuts en France, en 1893, avec son tableau des *Boucaniers*, furent très remarquées. Le jeune peintre s'annonçait comme un futur

maitre et ne tardait pas à prendre dans son pays la place qu'on lui donnait déjà en France. Le *Marché au Maroc* a été acquis par l'État pour le Luxembourg, au Salon de 1895. C'est un exemplaire heureux de cette peinture orientaliste, aux tons richement exaltés par larges échantillonages localisés, avec les sonorités chaudes et profondes d'un beau tapis marocain ou persan. Il relève, en toute évidence, assez directement de la tradition des grands romantiques orientalistes français, Delacroix et Decamps. Il a depuis, exécuté, notamment pour la Bourse de Londres, de grandes peintures décoratives et s'est distingué comme un aqua-fortiste de premier ordre. Charles Shannon a été remarqué aux expositions où il a participé en France, par ses qualités de haut style, son dessin ample, sa composition originale, ses chaudes et fortes



Winslow Homer. — Nuit d'été (Musée du Luxembourg).

harmonies. *La femme sculpteur*, du Salon de 1909, récemment acquise pour le Luxembourg, donne une excellente idée de la belle tenue de cet art, d'un charme profond et grave.

§ II. École Américaine.

L'histoire de la peinture dans les États-Unis d'Amérique peut se diviser en deux larges périodes, égales en durée. L'une qui comprend exactement la première moitié du siècle, est pour ainsi dire de caractère exclusivement britannique; la deuxième, qui correspond à l'autre moitié, est plus particulièrement sous l'influence française; mais c'est de ce moment que date ce qu'on peut appeler plus exactement la constitution d'une école locale.

Dans la première partie, en effet, on peut rattacher directement — et c'est, du reste,

ce qui se fait pour la plupart d'entre-eux — les maîtres américains à l'école d'Angleterre. Presque tous y ont travaillé, quelques-uns y ont à peu près constamment vécu et même ont obtenu des distinctions réservées d'habitude aux seuls sujets britanniques.

Tels sont, par exemple: John Singleton Copley (1737—1815); Benjamin West (1738—1820) qui fut président de l'Académie royale; Gilbert Stuart, célèbre par son portrait de Washington, au Musée de Boston (1755—1828); Washington Allston (1777—1807); Thomas Sully (1783—1872) et Charles R. Leslie (1794—1859) dont on connaît, à la Tate Gallery, l'excellent tableau de genre, si spirituellement observé, de *l'Oncle Toby et la veuve*, etc.

La période proprement américaine commence avec trois grandes personnalités à demi ou même plus qu'à demi françaises: les peintres Whistler et La Farge et le sculpteur Augustus Saint-Gaudens, noble et grand artiste de l'œuvre duquel nous n'avons pas à nous occuper ici.



Alexander Harrison. — En Arcadie (Musée du Luxembourg).

James Abbott Whistler, qui signa plus tard James Mac'Neill Whistler, en faisant précéder son nom patronymique de celui de sa mère, est né à Lowell (Massachussets) le 11 Juillet 1834. Il était originaire d'une famille du sud et fils du Major George Washington Whistler, officier du génie, qui coopéra à l'établissement des chemins de fer en Amérique, et en Russie. L'enfance de James Whistler se passa dans ce dernier pays jusqu'en 1849, date de la mort de son père. Destiné d'abord à l'état militaire, il entra à l'école de Westpoint en 1851, il y fut congédié, entra en 1854, comme dessinateur au service cartographique de la marine, mais se vit refuser ses planches à cause des croquis qu'il griffonnait dans les coins et qui annoncent les prochains débuts de sa glorieuse carrière de graveur. Sa vocation paraissant manifeste, il fut envoyé à Paris en 1855, entra à l'atelier Gleyre, fréquenta surtout le Louvre et s'y lia étroitement avec Fantin-Latour, qui exerça bientôt une influence marquée sur son talent.

Refusé, avec son ami, au Salon de 1859, son tableau *Au Piano* fit partie de la petite exposition organisée par Bonvin dans son atelier. C'est à cette occasion qu'il fut mis en relation avec Courbet et qu'il travailla sous son action et même quelquefois à ses côtés jusqu'en 1866.

C'est l'époque de ses premières marines. Après une période de va-et-vient entre la France et l'Angleterre, il se fixa à peu près définitivement à Londres. Il s'y lia avec Rossetti, Millais, Albert Moore et il est, à ce moment, très particulièrement influencé par eux, comme il apparait dans les diverses *Symphonies en blanc* qu'il exposa entre 1862 et 1866. La *Fille blanche* est la première. Elle fit partie, en 1863, du Salon des Refusés, où elle forma la pièce capitale et eut un succès inouï de scandale, qui assura la renommée du jeune artiste. Ce scandale nous surprend aujourd'hui. Cette œuvre, qu'on prétendait être l'œuvre d'un spirite, d'un visionnaire, est pourtant un morceau sérieux de peinture où l'on voit formulés pour la première fois les recherches symphoniques de couleur et surtout les accords subtils de tons sur tons qui sont un des charmes rares de son art. La physionomie seule est un peu singulière, avec ses yeux extatiques, sa démarche somnambulesque, ses airs égarés d'Ophélie, empruntés à ce mysticisme préraphaélite, qui était bien loin de son tempérament foncièrement réaliste. Ce tableau appartient à un amateur américain, M. J. H. Whittemore. Whistler évolue ensuite sous l'influence du Japon puis adopte définitivement le système de combinaisons harmoniques des tons, analogue à celui des sons, et désignées par des intitulés pris au langage musical. Il donne, à ce moment, (1864 à 1868) ses principaux *Nocturnes*. En 1867 ou 68, par un nouveau travail de sa pensée, abjurant les coquetteries de la couleur, il modifie complètement sa palette dans le sens de l'austérité, se préoccupe avec soin de l'arabesque des lignes et atteint, à force de simplification, une puissance pittoresque, expressive et synthétique, inconnue dans ce genre avant lui. Ses accents sobres de tons le rapprochent alors de la manière de Velasquez. Il ne peint plus guère, comme grandes compositions, que des portraits et les plus célèbres sont alors ceux de sa mère et celui du philosophe Carlyle.



WILLIAM T. DANNAT. — Contrebandier aragonais (Musée du Luxembourg).

Le *Portrait de la mère de Whistler*, qui appartient au Musée du Luxembourg, où il fut placé en 1891, après son acquisition par l'Etat français, est à coup sur le chef-d'œuvre de l'auteur, par son émouvante simplicité, son pieux recueillement, tout ce que les harmonies graves disent de l'âme du modèle. Whistler l'a peint avec amour, avec toute la tendresse qu'il garda à sa mère. Cette toile portait le titre symphonique: „arrangement en gris et noir". Exécutée en 1871, exposée à la Royal Academy en 1872, elle figura en 1883 au Salon de Paris, où elle obtint une médaille. Le portrait du philosophe *Thomas Carlyle* est contemporain du précédent. C'est encore un „arrangement en gris et noir", mais dans un demi-jour égal, clair, moins mystérieux, avec un fond gris indéfinissable,

sur lequel s'enlèvent, dans un effet tranquille, les chairs rosées des joues au milieu du gris argenté des cheveux et de la barbe, et le noir des vêtements, qui dessinent le corps de profil, dans une arabesque expressive. C'est d'un art tendu, réfléchi, sévère, qui dit toute la hautaine mélancolie de ce grand songeur solitaire. Ce tableau appartient au Musée de Glasgow; il a été exposé à Paris au Salon de 1884.

C'est une date où Whistler, las des persécutions subies en Angleterre et flatté de l'accueil qu'il trouvait en France, vint s'y établir à nouveau et ouvrit un atelier d'enseignement. Il avait épousé en 1888 Miss Beatrix Birnie Philip, fille du sculpteur de ce nom et veuve de l'architecte Godwin. A la mort de celle-ci, en 1896, il se réinstalla à Londres, où il est décédé le 17 juillet 1903. Whistler était officier de la Légion d'honneur.



Mary Cassatt. — Mère et enfant.

Whistler était français par son éducation, par ses goûts et jusque par l'influence des maîtres anciens qu'il subit tour à tour: Rembrandt et Vélasquez, qui furent les grands demi-dieux de l'école réaliste. Il appartient directement à ce milieu. John La Farge, lui, est d'abord français par le sang. Fils d'un officier français, Jean-Frédéric de la Farge, qui vint s'établir en 1806, en Amérique, après toutes sortes d'aventures dans l'expédition de Saint-Domingue, où il fut fait prisonnier par les nègres insurgés, John La Farge est né le 31 mars 1835 à New-York. C'est là que s'est passée son enfance, au milieu des livres et des tableaux hollandais que son père aimait à recueillir. Il reçut une excellente éducation et, comme il avait des dispositions pour les arts, on le laissa partir pour Paris. Il y arriva en 1856 et entra dans l'atelier de Couture. On ne peut dire qu'il profita beaucoup de cet enseignement, mais il était, par sa mère, apparenté avec le célèbre critique Paul de Saint-Victor, et il fut introduit dans la maison de Chassériau, pour qui il éprouva de suite la plus sympathique admiration. Delacroix était alors dans toute sa gloire. La Farge en fut très impressionné et cette influence directe se confondit avec son culte pour les grands italiens du XVIe siècle et pour Rembrandt, qu'il allait admirer au Louvre. Sa carrière fut décidée. Son œuvre, peu connue en France, parce qu'elle est surtout décorative et murale, est remarquable par le nombre et l'importance des morceaux. Il a décoré l'église d'Ascension Church à New-York, de la Trinité à Boston, le Palais de Justice de Baltimore, etc., etc. Il est aussi particulièrement célèbre comme rénovateur de la peinture sur verre, par des procédés qui en augmentent la puissance expressive et l'intensité colorée. Il a vécu un certain temps au Japon et dans les îles Samoa et il a rapporté de ces voyages des

suites de belles aquarelles d'un grand charme exotique. Enfin, il a publié un certain nombre d'ouvrages sur les maitres anciens, les maitres français de 1830 et sur son séjour au Japon.

Le *Charmeur de Loups* est une peinture étrange inspirée d'un poème de Longfellow, qu'il avait d'abord traité en dessin d'illustration. Elle donne l'impression de forte saveur de nature qu'on retrouve aussi dans ses paysages. L'*Ascension du Christ* occupe le fond de l'autel de l'église de ce nom à New-York. Elle a été exécutée en 1887, au retour d'un voyage au Japon, et c'est dans ce pays même qu'a été faite l'étude du fond montagneux de cette vaste composition. On y sent le souvenir de Delacroix et le grand style des maitres.



RICHARD MILLER. — La tasse de thé

A côté de ces deux glorieux fondateurs de l'école Américaine, il est un nom, qui s'est rendu illustre en Europe, c'est celui de JOHN SARGENT. Sargent est né à Florence, de parents américains, en 1856; il a commencé à étudier à Florence, mais, surtout, a été élève de Carolus Duran et son talent a gardé des affinités avec celui de son maitre. Il a eu la carrière la plus brillante. Son talent vif, souple, nerveux, a traduit avec une souveraine élégance les physionomies des femmes de l'aristocratie anglaise du sang ou de la finance. Il a commencé à exposer à nos Salons en 1877 et il y a envoyé des portraits devenus célèbres : *Carolus Duran* en 1879, *Mrs. Playfair*, en 1888, *Ellen Terry*, dans le rôle de Macbeth, plus tard *Mr. Wertheimer*, *Mme Meyer et ses enfants*, etc. A la suite d'un voyage en Espagne, il exposa en 1882, une danse de Gitanes, *El Jaleo*, et, plus tard, sur ce souvenir, *La Carmencita*, du Musée du Luxembourg (Salon de 1892), dans sa robe jaune pailletée, l'attitude provoquante, qui est une des toiles les plus populaires de ce Musée. Membre de l'Académie royale de Londres, où il réside, John Sargent est également membre de l'Institut et officier de la Légion d'honneur.

Parmi les nombreux peintres qui forment l'école américaine, on distingue ceux qui sont établis en Europe, et particulièrement en France, qui est un peu leur petite patrie et ceux qui se sont développés en Amérique, bien que le plus souvent sous l'influence française. Dans ces derniers il en est deux qui sont des figures exceptionnelles : le paysagiste GEORGE INNESS, né à Newburg (Etat de New-York) en 1825, mort au Pont d'Allan (Ecosse) en 1894.

qui n'a été malheureusement connu chez nous qu'à l'occasion de nos grandes expositions. Il avait eu pour maître un français, François Régis Gignoux, de Lyon, avec qui il apprit à aimer nos grands paysagistes et il les admira mieux encore en France, durant un séjour qu'il fit en Europe de 1871 à 1875. Ses tableaux, dans lesquels il affectionne les rousseurs automnales, sont sonores, intenses et profonds. Près de lui : Homer Martin (1836-1897), et surtout Winslow Homer, né à Boston en 1836, avec ses tableaux mystérieux, étranges et forts, comme cette *Nuit d'été*, du Musée du Luxembourg, acquise en 1900, où des jeunes femmes enlacées dansent au bord de la mer, honorent hautement cette école locale. On citerait volontiers, à leur suite, les noms d'artistes plus jeunes tels que : Childe Hassam, dans la manière impressionniste, Ben Foster, Chase, Alden Weir, etc.



Frédéric Frieseke. — Devant la Glace.

Du côté de l'Europe : Edwin A. Abbey, né à Philadelphie en 1852 a surtout fait sa carrière à Londres, où il est membre de l'Académie royale, avec des tableaux historiques ou des peintures décoratives. C'est en France surtout que se sont distingués : William T. Dannat, né en 1853, à New-York, dont le Luxembourg possède la *Femme en rouge* et le *Contrebandier aragonais*, Alexander Harrison, né en 1853 à Philadelphie, élève de Gérome, qui s'est fait une place exceptionnelle comme peintre de la mer, et obtint un vif succès, au Salon de 1885, avec son grand tableau de nus en plein air, *En Arcadie*, aujourd'hui au Luxembourg : Walter Gay, né à Hingham, Massachussetts, en 1856, élève de Bonnat, qui s'est d'abord fait connaître par des scènes d'intimités rurales, puis par des scènes espagnoles, comme les *Cigarières*, du Luxembourg, enfin par des petits intérieurs, pittoresquement traduits en accords délicats. George Hitchcock, Gari Melchers, Walter Mac-Ewen, qui ont, de préférence, choisi leurs sujets en Hollande ; Miss Mary Cassatt, née à Pittsburgh, qui s'est conquis une place brillante au milieu du groupe impressionniste avec ses pastels de mères et d'enfants ; Miss Elisabeth Nurse, et enfin, dans les générations plus jeunes : Richard Miller, né à St. Louis, Frédéric Frieseke, né à Michigan city (Indiana), en 1875, Manuel Barthold, Lionel Walden, la plupart représentés au Musée du Luxembourg par un ouvrage significatif de leur talent.



JOZEF ISRAELS.

UN FILS DU PEUPLE ANCIEN.

(Musée municipal, Amsterdam).

CHAPITRE IX.

ÉCOLE HOLLANDAISE

L'ART hollandais moderne ne commence, à proprement parler, qu'avec la deuxième moitié du XIXe siècle. Durant toute la première moitié, il se débat contre des influences et des souvenirs qui sont loin d'activer sa constitution définitive. Jusqu'en 1830, du reste, date qui marque l'émancipation de la Belgique de la tutelle des Pays-Bas, l'histoire de la peinture se confond dans la Hollande et dans les Flandres. La doctrine de David, qui étend son empire sur presque toutes les parties de l'Europe, domine d'autant plus dans ces régions que l'illustre proscrit est fixé à Bruxelles, entouré de l'admiration universelle, appelé même par le roi de Hollande, aux sollicitations duquel il refuse de se rendre.

Il n'est donc pas surprenant que les élèves flamands de David, les Navez, les Paelinck, les Odevaere, etc., aient pris une place prépondérante dans le développement artistique des Pays-Bas, au cours des premières années du siècle.

Le romantisme français et ses modalités flamandes produisirent, à leur tour, leurs effets sur le milieu hollandais et ces deux ordres de tendances, classiques et romantiques,



JAN HENDRIK WEISSENBRUCH. — Ramasseurs de coquillages.

si contraires à la nature du tempérament national, juxtaposées ou superposées, ne l'aidèrent pas à se retrouver.

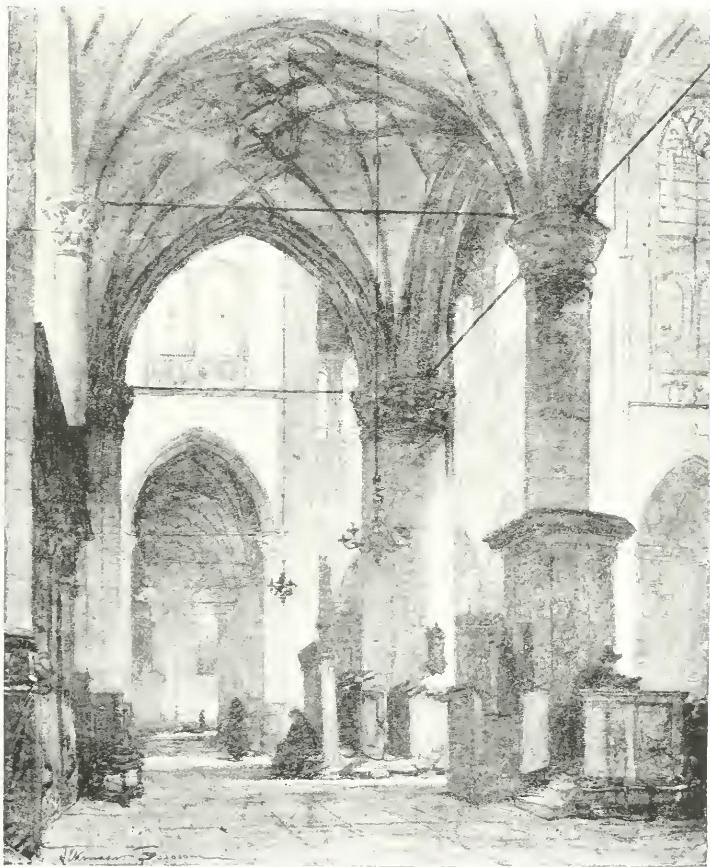
D'un autre côté, les artistes qui paraissaient être demeurés fidèles aux anciennes traditions locales se tenaient plus près des maîtres décadents de la fin du XVIIIe siècle que des grands originaux du XVIIe et, comme partout ailleurs où le goût des sujets intimes s'était éveillé, par contraste ou par dérivatif aux solennités moroses de l'Histoire, ils s'attachaient beaucoup plus au fini du rendu, aux minuties de l'exécution, à l'imitation littérale des petits maîtres précieux et maniérés qu'à l'observation sincère des phénomènes de la nature et des actes de la vie. Il ne s'y trouve encore, comme en France, ni un Granet, ni un Georges Michel, ni un Paul Huet pour renouer la chaîne de la grande tradition. De même que pour la Belgique, ce sera le contact avec les grands naturalistes



Gabriel (Paul-Joseph-Constantin). — Il vient de loin (Collection A. A. Bakker, La Haye).

français qui sortira l'école hollandaise de cette sorte d'engourdissement. Toutefois, les qualités natives de la race ne disparaissent pas entièrement de ce sol fécond et, si endormies soient-elles, en découvre-t-on les traces à certains degrés chez divers artistes appartenant à cette longue période préliminaire. On trouve, au début, la famille des Kruseman avec Cornelis Kruseman, d'Amsterdam (1797—1857) peintre de genre qui voyagea en Italie et en revint avec les ambitions de la peinture d'histoire; son cousin et élève Jan Kruseman, de Harlem (1804—1862) qui étudia sous David, à Bruxelles, s'est livré au portrait, au genre et à l'histoire, et aussi à l'enseignement. Il a été, entre autres, un des maîtres d'Israëls; il eut également un fils qui fut peintre. Les deux Pieneman, Jan-Willem (1779—1853) qui commença par le paysage, s'adonna ensuite à l'histoire et montra un vrai talent dans le portrait; puis son fils Nicolaas, né à Amersfoort le 1er janvier 1810, mort à Amsterdam le 30 décembre 1860, dont les portraits sont loin d'être sans mérite. Si l'on y joint le

paysagiste KOEKKOEK (BERNARD-CORNELIS) de Middelburg (1803—1862) ou DAVID BLES, de La Haye (1821—1899), sorte de Biard ou de Madou hollandais; HERMAN TEN CATE, de La Haye (1822—1891) qui cultive le genre Meissonier; CHARLES ROCHUSSEN, de Rotterdam (1874—1894), peintre de batailles historiques, de sujets militaires et principalement illustrateur animé et pittoresque, etc., on aura ce qu'on pourrait appeler l'état-major des producteurs les plus intéressants de cette époque.



JOHANNES BOSBOOM. — L'Église d'Alkmaar (Musée Mesdag).

On serait tenté ensuite de faire une place un peu à part à tels artistes contemporains ou un peu ultérieurs, dont la sensibilité, plus éveillée devant les spectacles de la réalité, prépare lentement l'éclosion à venir. Tels sont BARTHOLOMEUS VAN HOVE, né à La Haye le 20 octobre 1790, mort dans cette ville le 8 avril 1880, paysagiste qui peignait des vues de villes et fut le maitre de Verveer, de Bosboom et de Weissenbruch; son fils HUBERT VAN HOVE (La Haye, 13 mai 1814 — Anvers 1er septembre 1865) qui se livra au paysage, puis à la peinture d'interieurs; ANDREAS SCHELFHOUT (La Haye, 16 juin 1787—19 avril 1870) un des premiers paysagistes qui annonce de loin l'évolution prochaine et sera le maître des débuts de Jongkind; son élève et gendre, WYNAND JAN JOSEPH NUIJEN (La Haye, 4 mars 1813—2 juin 1839), JOANNES BILDERS (Utrecht, 18 août 1811 — Oosterbeek, 29 octobre 1890) qui fut un des maitres préférés de Mauve, SAMUEL LEONARD

VERVEER (La Haye, 30 novembre 1813—5 janvier 1876) qui s'est fait un nom comme peintre de vues de villes et d'aspects de villages maritimes, enfin, dans le genre, AUGUST ALLEBÉ, (né à Amsterdam le 19 avril 1838) et surtout CHRISTOFFEL BISSCHOPP (Leeuwarden, 22 avril 1828, — La Haye, 5 octobre 1904) dont les tableaux de genre et surtout d'intérieurs montrent un fonds de probité et un sentiment d'intimité qui font passer sur ce que leur technique a encore d'un peu mince et leur inspiration d'encore un peu romantique. Bisschopp a été pendant cinq ans, à Paris, de 1850 à 1855, élève de Gleyre et de Charles Comte: il est un des premiers qui regardent vers les vrais ancêtres.

Enfin nous arrivons aux véritables précurseurs, et l'on peut dire de deux d'entre



JOHAN BARTHOLD (JEAN-BAPTISTE) JONGKIND. — Vue de Hollande (Coll. Durand-Ruel).

eux tout au moins, aux grands précurseurs de la période contemporaine. Bien que nés dans le premier quart du siècle, leur carrière s'est, du reste, prolongée jusqu'aux dernières années du XIXe et même aux premières années du XXe siècles, tandis que le développement de leur carrière s'est produit parallèlement au grand mouvement qu'ils ont préparé.

Ce sont d'abord les paysagistes Roelofs, Weissenbruch et Gabriel. WILLEM ROELOFS est né à Amsterdam le 10 mars 1822 et il est mort à Berchem, près Anvers, le 12 mai 1897. Il étudia sous Van de Sande Bakhuijsen, à La Haye, en 1847; il se fixa à Bruxelles en 1848, y demeura près de quarante ans, revint à La Haye en 1887 et retourna finir sa vie en Belgique: on le comprend même, parfois, dans son école. Ses premiers tableaux rappellent la manière étroite et correcte de Koekkoek, mais il se dégage bientôt par une

étude attentive des jeux de la lumière et s'annonce tout à fait comme un des précurseurs des paysagistes modernes. Il fut l'un des maîtres de Mesdag.

Jan-Henrik Weissenbruch, né à La Haye le 30 novembre 1824, mort dans cette ville le 24 mars 1903, était élève de Bartholomeus van Hove et de Schelfhout. C'est déjà un vrai hollandais de Hollande, car il a en propre la plupart des belles qualités naturalistes qui vont distinguer les maîtres de l'École de La Haye. Son dessin est large, sa couleur expressive, il a le sentiment de l'atmosphère chargée de ces pays saturés d'humidité, comme il apparait dans la toile si simple et si grande d'effet de ses *Ramasseurs de coquillages*. Il a peint des plages, des villages de pêcheurs, des moulins au milieu des prés fleuris, peuplés de vaches, des ruisseaux bordés de saules près desquels pointe la flèche d'une



[illegible] — Seul au Monde. Musée d'Amsterdam.

modeste église campagnarde. Ses aquarelles, largement lavées, ont de même beaucoup de grandeur. Il a surtout travaillé à Noorden. Malgré tout son talent et bien qu'il ait été entouré de la considération de ses confrères, ce n'est pourtant qu'à la fin de sa vie que Weissenbruch fut estimé comme un maître.

Gabriel (Paul-Joseph-Constantin) est peut-être plus connu en France, où il a souvent exposé, mais où il est aussi confondu avec un homonyme français, J. J. Gabriel, paysagiste provençal de talent. Il est né à Amsterdam le 5 juillet 1828 et décédé à Scheveningue le 23 août 1903. Dès que sa vocation fut décidée, il étudia dans sa ville natale, puis se rendit à Clèves, près de Koekkoek, mais il ne put se faire à la manière de son maître, revint à Amsterdam, se fixa ensuite, en 1852, à Harlem, où il se lia avec Mauve, et, suivant les habitudes de déplacement des peintres hollandais, continue ses pérégrinations

en s'établissant successivement à Oosterbeek, à Amsterdam, puis, en 1860, à Bruxelles, où il se fixe jusqu'en 1884, tout en revenant chaque année travailler en Hollande. A partir de cette date, il finit ses jours à Scheveningue. On l'a appelé le peintre des „polders" et nul, en effet, n'a donné comme lui l'aspect de la grande plaine marécageuse, sillonnée de routes et de canaux, et le sentiment de la distance. Qu'on en juge par le tableau: *Il vient de loin*, de la collection A. A. Bakker, à La Haye, qui, au bout d'une route, s'enfonçant de face, en ligne droite, jusqu'à l'horizon, bordée de ses seuls poteaux télégraphiques, nous montre le train s'avançant avec son panache de fumée éparpillé dans l'air humide.



Jozef Israels. — Quand on vieillit.

Les précédents artistes se rattachent déjà, de près ou de loin, au mouvement naturaliste français avec lequel ils ont été en contact, soit en Hollande, soit en Belgique, près des tableaux de maîtres qui commençaient à y être recherchés. Le rôle de la collection Mesdag, si riche en chefs-d'œuvre français, aura, pour sa part, exercé, dans le dernier tiers du siècle, la plus salutaire influence. Il est, maintenant, deux figures exceptionnelles qui dépassent cette première génération des vrais maîtres de Hollande, de toute l'importance de leur personnalité et dont l'un tient, dans l'école française, une place plus considérable que dans son école nationale. Ce sont les peintres Bosboom et Jongkind.

Johannes Bosboom est né à La Haye le 18 février 1817 en même temps qu'un frère jumeau; il est décédé dans sa ville natale le 14 janvier 1891. Ses goûts pour le dessin se manifestèrent dès l'école primaire et ils furent encouragés par le voisinage du peintre B. van Hove, que l'enfant voyait travailler. Il entra donc en 1837 en apprentissage chez ce maître qui l'employa, au

milieu de ses études scolaires, à des travaux de décoration pour les théatres. Ce fut pour le jeune homme le plus utile exercice, car il s'y assouplit à tous les problèmes de perspective, apprit de bonne heure à trouver ce qu'on appelle l'effet et s'entraina, en même temps, à la connaissance de l'architecture. Il exposa pour la première fois en 1835 et reçut, dès ce jour, un précieux encouragement, car sa toile fut acquise par le peintre Schelfhout, qui était un des plus en renom à cette date. L'année suivante, il quitta son maitre: il avait déjà trouvé



Jozef Israëls. — Le Mariage juif.

sa voie. Sa manière, alors, est caractérisée par un dessin très minutieux et une précision pittoresque et colorée qui fait penser à Bonington. Le romantisme, d'ailleurs, a pénétré en Hollande et Bosboom devait se l'assimiler; mais cette fois c'était par les grands côtés. Il peint des intérieurs d'églises, de vastes nefs et de mystérieuses chapelles, qu'inonde une large et pénétrante lumière, ou dont l'ombre chaude et transparente est traversée par le poudroiement doré d'un rayon de soleil. *L'église d'Alkmaar*, du Musée Mesdag, avec un coin de bas-côté dans la pénombre, qui laisse voir à travers ses arceaux gothiques le transept

vivement éclairé, est un magistral exemplaire de cet art robuste, viril, coloré, qui relève des plus belles traditions classiques de la Hollande. Plus tard, Bosboom peindra des fermes, des chaumières, des étables dans les environs d'Utrecht, avec des rutilances de tons dignes d'un Jules Dupré, et qui semblent préluder aux intérieurs de fermes ou d'étables du belge Stobbaerts. Il peignit aussi, à Scheveningue, les sujets de la vie des pêcheurs, thème favori désormais des maîtres locaux. Il se livre à l'occasion à la nature morte, car ce romantique, dans la plus riche acception du mot, a le goût romantique du bibelot et a formé un petit musée dans son atelier. Il excelle aussi dans l'aquarelle et notamment dans des dessins à la sépia, relevés sobrement de quelques tons, qu'il jetait à profusion sur le papier en manière de délassement et dont on trouva ses cartons pleins après sa mort. Sa palette, d'abord très colorée, s'était à la fin, allégée et éclaircie, sous l'effet, assurément, des modifications générales de la vision. Bosboom avait épousé, en 1851, Anne-Louise-Gertrude Toussaint, née à Alkmaar en 1812, décédée à La Haye en 1886, qui est célèbre en Hollande comme romancière et pour la part qu'elle prit à la rénovation littéraire de son pays, après la révolution belge de 1830. *Le major Frantz* (1874), un de ses romans les plus connus, a été traduit en français.



Jacob Maris. — Le Moulin.

Johan Barthold (Jean-Baptiste) Jongkind est une physionomie aujourd'hui familière au public français. Ce n'est guère pourtant qu'après sa mort, suivant une triste règle trop commune, que son nom a conquis cette popularité; encore n'a-t-elle pénétré dans son propre pays qu'après s'être répandue en France. Il est vrai de dire que s'il resta fidèle de cœur à la vieille petite patrie d'origine, il était devenu entièrement des nôtres. Né à Latdorp, près Rotterdam, le 3 juin 1819, J.-B. Jongkind est décédé à la Côte-Saint-André (Isère) le 9 février 1891. Sa famille s'était établie à Maassluis en 1830; elle le destinait au notariat, mais sa vocation pour l'art était si évidente qu'elle n'y mit point obstacle. Il fut donc placé comme élève de



Jacob Maris. — Vue du Rhin

Schelfhout à La Haye. Pensionné en 1845, il se rendit en France, où il demeura fixé, bien qu'il fît, à maintes reprises, des excursions dans son pays natal. En arrivant à Paris, il était entré chez Isabey et il reste bien chez Jongkind quelque chose de ce passage près du vieux romantique qui, ainsi que Bonington et même Paul Huet, offre déjà, dans ses études, certains traits de la large écriture synthétique et abrégée si caractéristique du talent énergiquement expressif de Jongkind. Il obtint une médaille en 1852, fut refusé avec tous les indépendants au fameux salon de 1863, et malgré les encouragement des critiques, tels que Zola, Castagnary, Burty, de Goncourt, et les amitiés pleines de considération de ses confrères : Corot, Diaz, Rousseau, Troyon, Daubigny, Boudin, Claude Monet, etc., parmi lesquels plusieurs avaient acquis de ses tableaux, il était si peu prisé du grand public et si malheureux, au début, qu'il fut obligé d'accepter le produit d'une vente organisée par quelques artistes sur l'initiative du brave Cals. Sauvage, ombrageux, farouche, il s'isolait pour travailler, procédant avec réflexion et lenteur et reprenant souvent ses ouvrages. Il a habité



Jacob Maris. — Un Coin à Delft.

Paris, dont il a rendu admirablement les aspects pittoresques et animés, le Nivernais, la Normandie, en particulier Honfleur, près de son ami Boudin, sur lequel il a influé nettement, comme il a influé aussi sur Daubigny, sur Lépine, sur Claude Monet, formant, pour ainsi dire, le trait d'union entre le romantisme et l'impressionnisme ; il a travaillé en Provence,

et il s'était retiré dans l'Isère, près d'une famille amie, la famille Fesser, qui lui ferma les yeux. Jongkind a peint volontiers soit dans son pays, soit au retour, de souvenir, des effets de Hollande: moulins à vent, canaux, bateaux aux mâtures effilées, patineurs dans des paysages de neige — sujet pour lequel il marque quelque prédilection — et particulièrement, comme son ancêtre Van der Neer, des effets de lune, mystérieux, brouillés, dans les palpitations de la nuit. Sa peinture nerveuse, fébrile, est puissamment expressive. Quant à ses aquarelles, avec leur magistrale écriture cursive, elles sont incomparables. C'est du reste, un procédé qui sera exceptionnellement fécond et heureux entre les mains des maitres hollandais.



Willem Maris. — Vache buvant.

Nous voici parvenus, maintenant, à la plus grande figure de l'art hollandais moderne. Joseph Israëls ouvre, en effet, les temps nouveaux. Comme Constantin Meunier ou Whistler, son influence rayonne au delà de son pays et sa biographie appartient à l'Histoire générale.

Jozef Israëls est né à Groningue le 27 janvier 1827. Il était fils de parents juifs, fut élevé religieusement et même destiné à devenir rabbin. Son nom suffirait à détruire le préjugé accrédité, d'après lequel les juifs ne sont pas doués pour être artistes, s'il n'y avait à citer après lui Pissarro, Liebermann, Lévitan et bien d'autres parmi les initiateurs. Son père était un petit agent de change qui l'employa bientôt près de lui. Son talent se

révéla par hasard. Il aimait beaucoup à dessiner et employait tous ses loisirs à copier des lithographies et des gravures. Il reçut ses premiers conseils de deux maîtres nommés Buys et Van Vicheren qui, voyant ses progrès, lui mirent bientôt le pinceau en mains. Il travaillait en compagnie de peintres en bâtiments et s'exerçait en faisant les portraits de tous ceux qui l'entouraient. Ce que voyant, son père se décida à l'envoyer à Amsterdam, dans l'atelier, alors célèbre, de Jan Kruseman. C'était en 1840. Le jeune homme, installé chez un de ses coreligionnaires, en plein Ghetto, suivit avec un vif intérêt de curiosité ces mœurs pittoresques et comme exotiques qui avaient si vivement ému, jadis, son grand ancêtre Rembrandt. En 1845, frappé par des tableaux de peintres français, entre autres d'Ary Scheffer, il se décida à partir pour Paris avec une modique pension de ses parents. Il y resta deux ans, suivit les cours de l'École des Beaux-Arts, inscrit à l'atelier de Picot, et reçut les corrections de Pradier, d'Horace Vernet et de Delaroche. Mais il se formait surtout au Louvre, et s'il tira peu de profit de l'enseignement officiel, il fut du moins très pénétré par ces milieux dans lesquels fermentait la révolution prochaine, artistique et politique, et qui formaient un vaste foyer intellectuel si intense et si laborieux. En



Willem Maris. — Paysage.

1848, juste comme la révolution éclatait en France, il rentre en Hollande et se met au travail. Ses premiers tableaux, pris dans les sujets de l'histoire ancienne juive ou de l'histoire nationale hollandaise, voire empruntés aux subsistances romantiques de chevaleries dans les clairs de lune, sont loin encore d'annoncer son avenir. Sa *Rêverie* et son *Adagio con espressione* lui valurent, du moins, quelques succès. Un hasard providentiel lui montra sa voie. Très malade et misérable, Israëls s'était rendu dans un petit village de pêcheurs, Zandvoort,

près de Harlem, pour essayer de remettre sa santé. Installé chez de pauvres gens, il s'interessa à leur vie, les dessina, les portraitura, revint guéri, avec un nombre considérable d'études et, comme Millet était en train de faire, de son côté, avec les paysans de Barbizon, il resolut de se consacrer à traduire la grandeur de la vie des humbles. Ses premiers tableaux dans ce genre, devenus célèbres, comme *Premier amour*, *le Naufrage*, le *Berceau* et surtout *Le long du cimetière* (1856) (au Musée Royal d'Amsterdam) sont d'un pathétique encore tout conventionnel, avec des effets de clair-obscur combinés théâtralement. Il a évolué dans le sujet, mais non encore dans la manière. Peu à peu, cependant, sa sensibilité s'exalte. Marié, depuis 1863, avec la fille d'un avocat de Groningue, il se fixe à La Haye, de manière à



Matthys Maris. — Les quatre Moulins.

pouvoir travailler à Scheveningue et là, parmi les pêcheurs, éclairé peut-être par la divine lumière de son aïeul, Rembrandt, il pénètre ces âmes simples et ces humbles milieux grâce à la puissance d'une organisation des plus singulières, formée de la sensibilité la plus aiguë en face des phénomènes naturels comme de l'impressionnalité la plus vive devant les moindres émotions humaines. Il vibre à l'unisson de ses modèles, il s'extériorise en eux par une faculté rare de réceptivité absorbante et de sympathie rayonnante. C'est ce qui lui constitue un caractère unique, même à côté de Millet et de Constantin Meunier, bien que l'œuvre symbolique de ces derniers ait une signification d'une portée plus générale.

Chez Israëls, en effet, la sensation est plus présente, plus directe, il y a presque toujours dans son œuvre un petit interêt actif, un „sujet". Il est piquant, à ce propos,

de relever l'observation de Fromentin, dans ses *Maîtres d'autrefois*. Constatant „l'absence totale de ce que nous appelons aujourd'hui un sujet", dans l'art hollandais, il fait porter sur ce point la différence entre le génie inventif de l'art français et le génie purement pittoresque de l'autre. Les faits démentent cette règle pour les temps modernes. Le tableau du Musée d'Amsterdam, *Seule au Monde*, est un des plus touchants exemplaires de cet art ému. C'est un pauvre intérieur de pêcheur, au plafond bas, tout noyé dans la pénombre profonde que traverse un pale rayon lumineux venant de la fenêtre au fond, et s'arrêtant sur les humbles acteurs de ce petit drame intime et poignant, un vieille femme assise, la tête dans son tablier, au chevet d'un moribond. L'atmosphère est voilée, brouillée, enveloppant les formes et les figures, et ce clair-obscur délicat et subtil, d'où se dégagent les tons atténués et dégradés en harmonies mélancoliques, est, de son côté, singulièrement expressif. Duranty pouvait écrire d'une des toiles du maitre qu'elle était peinte avec „de l'ombre et de la douleur". C'est le même sentiment de sympathie pénétrante qui marque un autre sujet, à peu près le même, bien que moins tragique: cette vieille femme qui étend ses mains glacées devant le foyer solitaire: *Quand on vieillit*.



Matthys Maris. — Jeune fille regardant manger des poules.

Il y a peut-être au fond de cet esprit altruiste et sympathique et dans ces accords sourds et douloureux une subsistance de l'antique génie hébraïque et un souvenir atavique de l'existence solidaire et menacée des ghettos. Si Israëls a été le peintre des pêcheurs dans leurs intérieurs misérables comme au milieu de leur atmosphère marine, dans le doux éblouissement de la lumière qui vient de l'eau comme du ciel, il a été aussi le peintre de sa race, de ce qui en survit d'un peu intact ou du moins de caractéristique et qui ne se découvre plus qu'à Amsterdam. Il a retrouvé les accents si expressifs de



HENDRIK WILLEM ME[illegible] — B[illegible]

Rembrandt vieilli, cette technique qui n'en est plus une, tant elle est libre, personnelle, dégagée de toute règle professionnelle, flottante et négligée en apparence, mais si spontanée, si vivante, si justement adaptée au sujet, pour traduire cette physionomie de vieux brocanteur assis sur sa porte et surtout ce *Mariage juif*, si peu représentatif dans ses habits modernes, son chapeau de soie couvert du voile sacré, mais qui nous prend, avec la même émotion que les toiles de Rembrandt, par son recueillement, sa gravité, cette puissance communicative de sympathie.

Autour d'Israëls, bien que d'une génération beaucoup plus jeune et derrière Bosboom, Gabriel et Weissenbruch, brille d'un vif éclat une famille d'artistes justement célèbre: la famille Maris. Les trois frères, en effet, Jacob, Matthys et Willem se sont particulièrement distingués comme peintres. Ils étaient fils d'un ouvrier typographe dont les grands-pères étaient anciennement venus de Pologne, et qui s'était établi à la Haye en 1830. Il avait eu trois fils et deux filles et réussit à les élever non sans difficulté. L'aîné des fils se plaisait à dessiner, ses deux jeunes frères l'imitèrent: c'est là l'origine de leur vocation.

L'aîné, JACOB MARIS (JACOBUS HENDRIK) naquit à La Haye le 25 août 1837 et est décédé à Carlsbad le 7 août 1899. Dès l'école communale il passait ses récréations à dessiner. Le maître s'intéressa à ces débuts qui promettaient et recommanda son élève à un peintre connu alors, Stroebel, qui le fit travailler et lui fit surtout faire des aquarelles d'après des natures mortes. Il passa ensuite dans l'atelier de Hubert van Hove (1852) qu'il accompagna deux ans après à Anvers; un peu trop accaparé par son maître, il le quitta et suivit pendant trois ans les cours de l'Académie de cette ville. Il revint ensuite à La Haye en 1857 et, là, étudia avec ses deux frères. C'est le moment où il commence à travailler pour lui-même. Son premier tableau est un *Intérieur de cuisine*. Il recommence bientôt à voyager. En 1860, il est en Allemagne



ANTON MAUVE. — La bruyère.

et en Suisse, en 1865, il est à Paris; il y fait un assez long séjour. Il y gagnait sa vie, avec son compatriote et ami Kaemmerer, qu'il avait suivi, à faire des figures d'italiennes, mises à la mode par Hébert. Inscrit à l'École des Beaux-Arts, il entra, d'ailleurs, dans l'atelier de ce dernier maître. En 1868, il exposait au Salon une *Vue du Rhin* qui fut remarquée et acquise par un marchand de Londres, ce qui était le commencement du succès. Entre temps il s'était marié. En 1871, après le Siège et la Commune, il rentra en Hollande et se fixa à La Haye. Jacob Maris est essentiellement ce qu'on appelle un peintre. Il est de la race des grands hollandais et il se rattache, tout en gardant son originalité locale, à la lignée des romantiques ou naturalistes français, voire même des réalistes: Decamps, Millet et Courbet, mais surtout Dupré, par le caractère, souvent imposant de ses paysages, quoiqu'il soit plus réaliste et moins lyrique, et plutôt de Daubigny, avec lequel il présente certaines affinités. Sa matière est riche, son métier franc et robuste, les aspects les plus simples de nature prennent sous sa main une véritable grandeur. Ce n'est pas un descriptif; son exécution fougueuse, bien que reprise très souvent, est large et synthétique, en ce sens que, comme Jules Dupré, il n'exécute jamais des portraits de lieux. Ainsi que le maître français, il peint volontiers de mémoire; mais cette mémoire fidèle garde toute la fraîcheur des impressions reçues et sa peinture, grave et puissante, a aussi dans la lumière de ses ciels, brouillés ou éclairés, de la légèreté, de la délicatesse et de l'éclat. Il a peint aux environs de La Haye, d'Amsterdam et de Rotterdam, des moulins qui dressent leur tour ronde et leurs grandes ailes dans le ciel nuageux, des petits ponts sur les ruisseaux dans la campagne, ou des ponts-levis aux armatures peintes sur les canaux des villes, des vues de ports, comme celle qui est reproduite ici et qui appartient au Musée royal d'Amsterdam, ou des petits coins familiers et pittoresques de faubourgs, comme *Un coin de Delft*.



Albert Neuhuys. — Prima Vera.

Le plus jeune des frères, Willem Maris, est celui qui se rapproche le plus de la voie de son frère aîné. Il est né à La Haye le 18 février 1844. Il fut formé par ses frères et n'eut pas leurs débuts agités, car il ne quitta guère son pays natal, si ce n'est pour un

voyage en Norvège.* Il a établi sa résidence à La Haye ou aux environs. Ses premiers travaux ont un caractère minutieux et anecdotique, mais sa facture ne tarde pas à s'élargir. Willem est à la fois paysagiste et animalier, c'est-à-dire qu'il aime peupler la nature de ces belles vaches blanches et tachetées qui s'abreuvent auprès des ruisseaux, comme dans cette toile si fine de lumière diffuse qui pétille sur les feuillages et caresse les croupes luisantes des bêtes, du Musée royal de La Haye: *Vaches buvant*, ou ses canards qui barbottent dans l'eau jaillissante. Mais ce n'est pas, lui non plus, un portraitiste ni un descripteur. Les animaux, les maisons, les arbres et les eaux ne semblent pour lui qu'un prétexte pour saisir les jeux les plus vifs ou les plus subtils de la lumière. Il aime les ciels très hauts et brouillés des aubes un peu mystérieuses, les effets à contre-jour, la



BLOMMERS (BERNARDUS JOHANNES). — Pêcheurs de coquillages.

verdure grise des saules, la grande plaine humide des polders, semée de joncs, coupée de flaques, bornée au loin par les toits coniques et les ailes des moulins. Il excelle à traduire d'une palette argentée les vibrations de l'atmosphère, les frissons de l'eau moirée de reflets. Ses saisons préférées sont certaines heures de l'été et le printemps. Le tableau, qui figure ici sous ce nom, donne une idée de cette sensibilité très vive. C'est ce qui fit que, en Hollande, on appela les Maris des impressionnistes. Jacob avait été long à être admis, Willem fut plus longtemps discuté encore. Ils formèrent près d'Israëls ce qu'on était convenu d'appeler, vers 1880, „l'École de La Haye".

Le dernier des frères Maris, — le second comme âge — MATHYS (MATHIEU) MARIS,

ou, ainsi qu'on l'appelle dans son pays par abrévation: Thys Maris, diffère essentiellement de ses frères comme, du reste, de tous ses confrères hollandais; il représente dans les Pays-Bas, pays protestant, un esprit tout à fait nouveau qui va se faire jour avec la génération prochaine: l'esprit mystique. Il est né à La Haye en 1839 et suivit les traces de son frère aîné, mais il montrait de bonne heure, même devant la nature, les tendances idéalistes de sa vision toute subjective. Il fut pensionné en 1857 par la princesse Marianne et accompagna son frère à l'académie d'Anvers. Il habita quelque temps Paris, puis se rendit à Londres où il s'est définitivement fixé et où il vit dans la solitude. Ses œuvres sont peu connues, car depuis le refus qui fut infligé à un de ses envois, il ne voulut plus participer à aucune exposition.

C'est une physionomie bien particulière, très étrange et très sympathique. Son art est fait plus de sentiment que de réalité, ou du moins la réalité est transposée dans son cerveau qui en distille toute l'essence poétique. Son art est une sorte de romantisme concentré, intense et profond, au dessin naïf et précieux comme chez un primitif, aux colorations profondes, ardentes et mystérieuses.

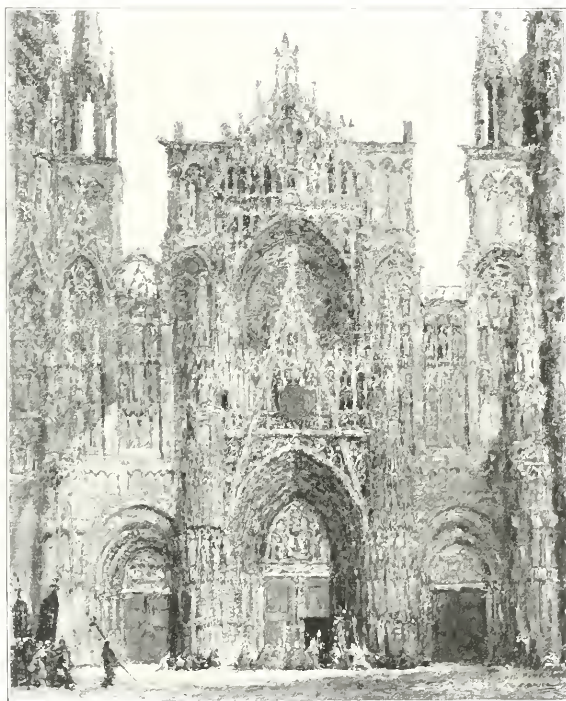


Breitner (George Hendrik) — Les Chevaux dans la neige (Appartient à M. Bilderbeek de Dordrecht).

Il a des raffinements d'harmonies à la Whistler et il fait penser un peu, par ce qu'il y a de romantique et de sentimental dans son naturalisme, à la personnalité britannique, déjà vue, de F. Walker. Il semble, du reste, que Mathieu Maris fut plus fait pour être compris en Angleterre qu'en Hollande. Ses paysages sont vus comme à travers le grandissement du rêve ou du souvenir, tels ces *Quatre moulins* qui dressent, grandioses et fantastiques dans l'or du soir, leurs hautes tours ailées par-dessus les arbres et les maisons, assoupies dans l'ombre, au bord de l'eau. Ses personnages, *Petite cuisinière assise près de son poêle*, ou *Jeune fille regardant manger ses poules*, dans un décor de paysage très lointain de vieille petite ville fabuleuse, hérissée de clochers et de donjons, sont parentes de ces filles de roi qui attendent, assises devant leur rouet, quelque Prince Charmant; ce sont des paysannes ou des servantes de contes de fées: Peau-d'Ane ou Cendrillon. A ce titre, la physionomie de Mathys Maris est donc exceptionnelle dans une école exclusivement réaliste par la force de la tradition et la vertu du terroir; il est l'unique expression, vraiment sincère, personnelle et non apprêtée, de l'inspiration d'ordre imaginatif. Il a été sensible à l'art de Millet, dont il a gravé une pièce et auquel il a emprunté la plénitude de ses silhouettes.

Pour en revenir aux maîtres de l'École de La Haye et à ses puissants et féconds réalistes, à l'occasion toutefois si expressifs, il faut joindre à Israëls et aux frères Maris quelques autres personnalités dont le nom est plus familier en France, où leurs œuvres ont figuré couramment à nos expositions. Il en est deux qui méritent une place à part: ce sont Anton Mauve et H. W. Mesdag.

Comme âge ce dernier est le plus ancien, mais sa carrière s'est tardivement décidée. ANTON MAUVE, lui, est né le 18 septembre 1838 à Zaandam et il est décédé, le 5 février 1888, à Arnhem, subitement, comme il se trouvait en séjour chez son frère. Il était fils d'un pasteur protestant fixé à Harlem. Ses dispositions pour le dessin furent précoces. C'est du reste ainsi que commencent toutes les biographies d'artistes. Vers 1852, sa vocation étant bien décidée, son père se propose d'en faire un professeur de dessin et il entre dans l'atelier de P. C. van Os, peintre d'animaux. Mais il quitte son maître et va s'installer à Oosterbeek, où il travaille près de Bilders et où il fait la connaissance de Willem Maris, qui agit à ce moment sur la direction de son talent. Il habita ensuite Amsterdam, puis La Haye et enfin Laren; c'est là qu'il se développa. Il débute dans la manière des anciens animaliers hollandais et, du reste, sous l'influence de son maître, avec un dessin d'abord très étudié. Ses personnages jouent alors un rôle assez actif dans ses compositions; ils ne lui sont, d'ailleurs, même plus tard, jamais indifférents, bien qu'il aît traité l'animal plutôt sous la forme d'agglomération qu'à l'état individuel. Sa manière, en s'élargissant, garde quelque chose d'intime, de familier, de subjectif, de très doucement poétique, d'une poésie réelle, sans apprêt sentimental, faite de vérité dans une harmonieuse simplicité. C'est gris, d'un joli gris de perle très fin, c'est triste, doux et velouté. Il y a, chez cet Anton Mauve, de la grâce insinuante et du charme mélodique de Corot. Il rend le moutonnement des troupeaux, leur piétinement dans la poussière, la fine et délicate coloration des bruyères rosées, dans les sables fauves des dunes, comme dans ce charmant et mélancolique tableau de la collection J.-C.-J. Drucker.

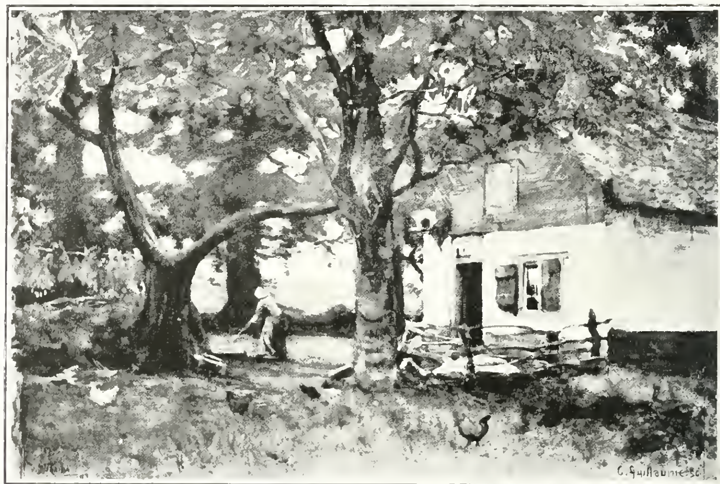


BAUER (MARIUS) — Cathédrale de Rouen.

Quant à Mesdag, ce n'est pas seulement un beau et puissant peintre, c'est aussi

une des personnalités les plus importantes de son pays par l'influence personnelle qu'il s'est acquise et qu'il à employée au profit des arts. En particulier, c'est grâce à cette admirable collection dont il a fait le „Musée Mesdag" que, depuis près d'un demi-siècle, par les chefs-d'œuvre qui y sont rassemblés, il a prodigué ses leçons aux artistes régionaux.

Hendrik Willem Mesdag est né à Groningue, le 23 février 1831. Il est fils d'un banquier, qui dirigea d'abord une grande maison de grains. Lui-même fut associé à son père. Dès l'enfance il se plaisait à dessiner. De même qu'Israëls, il reçut les premiers éléments du dessin à Groningue, du professeur Buys. Puis il se mit à peindre dans les loisirs que lui laissaient ses occupations. Ce n'est qu'à trente-cinq ans qu'il se décida à les quitter définitivement pour se donner entièrement à la peinture. Il était alors marié et fut encouragé par sa femme. Il alla étudier à Bruxelles près de son ami et neveu Alma-Tadema et sur les conseils de Roelofs. Ses débuts sont de scrupuleuses études de



Willem Bastiaan Tholen. — Paysage.

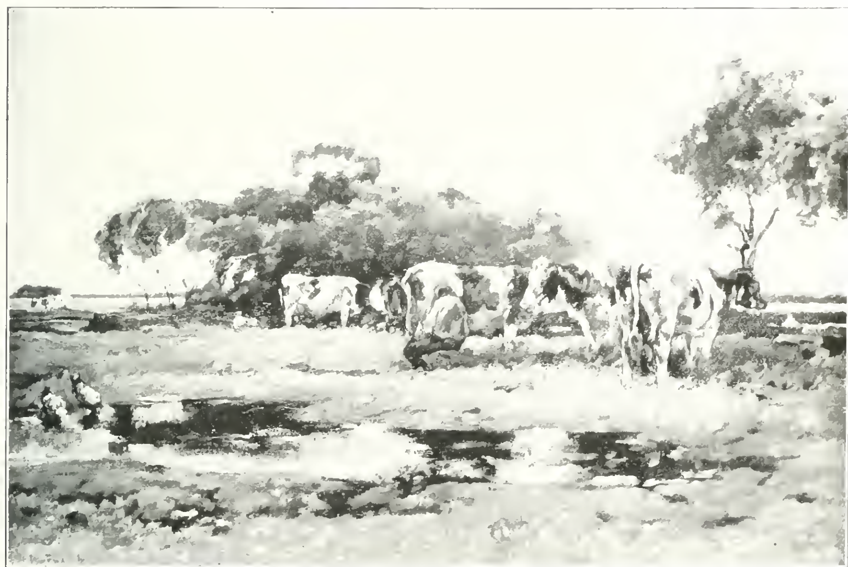
maisons, de jardins, d'intérieurs. En 1868, il se décide à exposer; il envoie en même temps en Belgique et en Hollande. Il n'a pas grand succès dans son pays, mais, en revanche, il trouve en Belgique des sympathies encourageantes. Il se rend à Norderney et, dès ce jour, commence la grande suite de marines qui ont illustré son nom. En 1869, il se fixe à La Haye, pour être près de Scheveningue et, cette même année, il remporte une médaille au salon de Paris avec les *Brisants de la mer du nord.* Sa première manière, plus détaillée, se poursuit jusqu'en 1876. A cette date, sa facture s'élargit, sa brosse procède par fougueuses abréviations et il n'est pas un salon où notre public n'ait admiré ses barques de pêche aux voiles brunes et rousses voguant sur des mers glauques et tourmentées et ses soleils se levant ou se couchant majestueusement sur les eaux. Le Luxembourg possède de cet artiste un beau *Soleil couchant sur la mer.* Il a le sens de l'étendue et il n'y a guère peut-être que Henry Moore, en Angleterre, qui ait rendu comme lui, les masses pesantes des eaux et la palpitation de ce grand organisme en perpétuelle animation de l'Océan.

Mme SINA MESDAG-VAN HOUTEN, née le 23 décembre 1834, à Groningue, et mariée à Mesdag en 1856, est un peintre de talent; elle s'est formée devant la collection de son mari et a peint surtout des bruyères et des natures mortes.

Mesdag a exécuté, en 1881, le panorama de Scheveningue en collaboration avec sa femme et les peintres de Bock et Breitner.

Il faut rattacher à ces maîtres ADOLF ARTZ, né à La Haye le 18 décembre 1837, mort le 9 novembre 1890, élève d'Israëls, qui a peint avec talent des scènes rurales, des troupeaux, etc., et qui a exposé souvent aux salons de Paris, où il résida de 1866 à 1874, puis Albert Neuhuys et Blommers.

ALBERT NEUHUYS est né à Utrecht le 10 juin 1844. Sa famille s'opposa d'abord à



WILLEM DE ZWART. — Vaches dans le pré.

sa vocation. Il travailla à Anvers, où il exécuta de 1868 à 1872, suivant la formule de l'Académie, des compositions historiques et romantiques. Il revint en 1870 en Hollande; il y subit l'influence d'Israëls et de Jacob Maris; il demeura quelques années à Hilversum, où il a peint nombre de ses tableaux, et, depuis 1900, est fixé à Amsterdam. Ses sujets ne sont guère variés: c'est toujours à peu près la même chambre rustique, avec quelque femme qui file, comme dans cette charmante et modeste idylle campagnarde qui porte un titre italien un peu prétentieux *Prima Vera*, ou quelque mère occupée avec ses marmots. Mais Neuhuys est un peintre par excellence; son métier a une robustesse virile, sa matière est riche, ses colorations sont fortes, avec des rouges superbes, les beaux rouges des grands aïeux. C'est un art réaliste et véridique, à la manière de celui de Courbet, où l'on sent que la peinture veut être belle pour elle-même.

Assez différent est BLOMMERS (BERNARDUS JOHANNES), né à La Haye le 30 janvier 1845. Élève de l'Académie de La Haye et de Bisschop, au début, il se plaît aux déguisements pittoresques de personnages costumés. Il se dégage bientôt sous l'influence de Jacob Maris et d'Israëls, mais son art essentiellement optimiste, dans sa manière brouillée, noyée, est sain, frais, vivant, ne montre que des scènes d'activité et de travail en de joyeux tableaux enfantins, avec une très fine sensibililé devant les phénomènes de la lumière et de l'atmosphère entre le ciel et la mer. Ses *Pêcheurs de coquillages* en sont un exemple.

Les artistes qui viennent d'être examinés constituent ce qu'on appelle en Hollande



JAN VOERMAN. — Reflets sur l'Yselle.

les „Anciens ou les „Vieux". C'est l'art d'hier, glorieux et respecté, qui a formé l'école nationale. Mais ici, comme ailleurs et comme partout, une des particularités de l'histoire de l'art et spécialement de l'art moderne, ce sont ces luttes d'anciens et de nouveaux, ces réactions continues. En Hollande, ces oppositons ne prennent pas le caractère de conflits violents, de querelles aiguës, dans lesquels les maitres anciens se montrent hostiles aux nouveautés du présent tandis que les jeunes méconnaissent injustement les grandeurs du passé. La figure d'Israëls domine toujours paternellement toute l'école, et son fils, même, est un des promoteurs du mouvement nouveau. Il y a donc en Hollande des vieux et des jeunes: les anciens et les nouveaux „gidsers", du nom des publications qui défendent les

doctrines opposees. On a qualifié, nous l'avons vu, d'impressionniste le talent des Maris ou des Mauve: en appelle, ici, néo-impressionnisme l'évolution actuelle de l'art hollandais; mais ces termes n'ont pas le sens précis que nous leur donnons chez nous, ils sont dérivés de leur acception primitive et correspondent, comme partout du reste à l'étranger, à l'idée de nouveauté, de réaction plus ou moins combative contre les formules du passé.

La quiétude de l'art hollandais a donc été troublée, les générations suivantes ont voulu un art plus en rapport avec les préoccupations de la pensée contemporaine, sinon avec les exigences plus vives de la vision. A la tête de cette jeune Hollande est BREITNER (GEORGE HENDRIK) né à Rotterdam le 12 septembre 1857. Il fut d'abord destiné au commerce, mais se sentant plus de dispositions pour la peinture que pour les affaires, il étudia d'abord avec Rochussen à Rotterdam, puis à l'Académie de La Haye. Il fut ensuite



FLORIS VERSTER. Maisonnette aux pots de fleurs.

l'élève de prédilection de Willem Maris. Il commença à peindre en 1880 et débuta par une étude de hussards lancés au galop. Il parut, en effet, au début, s'adonner aux sujets militaires et aux charges de cavalerie. Il a peint du reste, tous les sujets, figures grandeur nature, fleurs, natures mortes, effets de nuit. Mais il est surtout devenu célèbre par les incomparables impressions de ville, de vues des vieux quartiers d'Amsterdam aux colorations fortes des maisons qui contrastant avec la blancheur de la neige, aux rues boueuses où les chevaux trapus tirent les lourds camions. Il montre un sens rare des accords expressifs et ces paysages de rues, d'une poésie nostalgique et poignante, donnent, à leur façon, le même frisson que certains tableaux du belge Baertsoen. *Les chevaux dans la Neige*, qui appartiennent à M. Bilderbeek, de Dordrecht, ont été admirés à notre exposition universelle de 1900.

Ce qu'il y a „d'impressioniste" dans l'art de Breitner lui vient d'une sensibilité

personnelle très développée, et peut-être aussi, dans la technique, de l'influence de Manet. Son camarade Isaac Israëls est, avec lui, un des promoteurs de ce prétendu néo-impressionnisme. Le fils du vieux Joseph Israëls est et a voulu être essentiellement moderne. Il est né à La Haye en 1865, et, naturellement, fut, au début, dirigé par son père, en même temps qu'il suivait les cours de l'Académie de la Haye. Il débuta lui aussi par des sujets militaires et il subit l'influence, toute récente et toute rayonnante alors, de Bastien-Lepage. En 1882, il obtenait un premier succès avec un tableau de ce genre. Il travaillait alors à Amsterdam et toujours très scrupuleusement, sur nature. Depuis il vit surtout à Paris où il a, sans doute, été placé au milieu des courants les plus modernes.

A côté de Breitner, Bauer (Marius) mérite une place à part parmi les jeunes maîtres des dernières générations. Il est né à La Haye en 1867; son père était peintre décorateur, ses dispositions se révélèrent de bonne heure sous cette influence. Il étudia à l'Académie de La Haye et y fut élève du peintre P. van Witsen, ami intime d'Israëls, qui lui infusa son admiration pour le grand maître national. Il commença par s'essayer à l'aquarelle et montra de bonne heure l'originalité de son tempérament. En 1885, il eut l'occasion de faire un voyage à Constantinople et en rapporta une série d'impressions extraordinaires de grandeur et de fantastique, qu'il traduisit en peinture à l'aquarelle, et particulièrement à l'eau-forte, avec un caractère de personnalité inoubliable. Il y a dans ces visions orientales, d'une si belle lumière contrastée, comme un souvenir magique de Rembrandt alliée au pittoresque de Fortuny. C'est en 1889 qu'il exécuta sa première planche sous la direction de son ami Philippe Zilcken qui a tant fait pour cet art par ses travaux et par ses écrits; il fut immédiatement maître de sa technique. Bauer retourna à Constantinople, en Egypte, dans l'Inde même. Il a aussi voyagé en France et il s'est essayé, après Claude Monet, à rendre l'aspect grandiose de la façade de la cathédrale de Rouen, à la pierre sculptée, fouillée et refouillée, rongée par la pluie, patinée par le temps, prodigieuse et merveilleuse éclosion architecturale dans une matière qui semble inconnue. Bauer n'a pas été inférieur à sa tâche. Il a peint aussi la *Cathédrale de Strasbourg* et des vues de Paris (Musée Mesdag).



Vincent van Gogh. — La Halte des Bohémiens.

Il est ensuite un groupe de paysagistes qui s'est créé une certaine réputation à la même date. Ce sont: W. B. Tholen, W. de Zwart, Jan Voerman et Verster.

Willem Bastiaan Tholen est né à Amsterdam le 13 février 1860. Il débuta dans l'art vers 1880, influencé alors par Gabriël, par Mauve et par W. Maris. Il s'assouplit bientôt dans une voie plus personnelle et exposait en 1888 une série de bateaux et de carrières de sable qui furent remarqués. Il se livra, l'année suivante, à des études de boucheries et d'abattoirs, telle *la Bête morte* (1890). Sa couleur, qui montait de ton, devenait chaque jour plus ardente, comme il apparaît dans les ouvrages ultérieurs *L'arbre jaune* (1892), *La grange* (1895), *Le port* (1897) et jusque dans ses portraits de fillettes, datés de 1893. Sa palette se calme ensuite, son exécution est plus affinée, plus allégée et ses dernières œuvres, *Une*

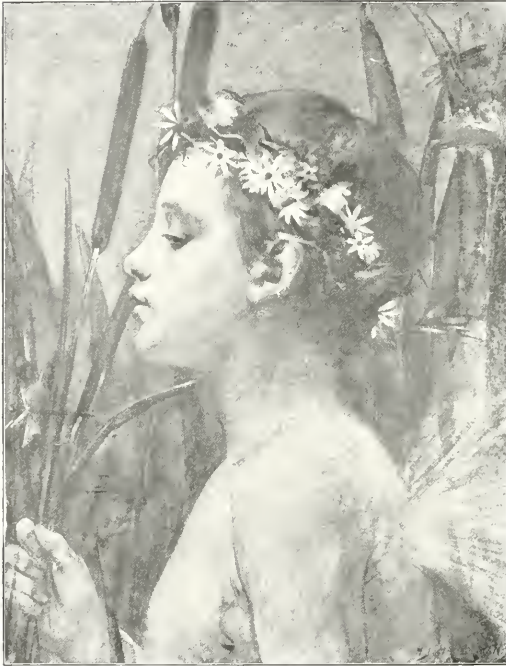


Jan Toorop. — Les trois Fiancées.

Kermesse à Monnikendam (1906), ses vues de fleuves, marines, paysages divers, ont une délicatesse poétique.

Willem de Zwart est né à La Haye en 1862; il étudia à l'Académie de cette ville et sous la direction de Jacob Maris. Ses premières peintures sont fines, blondes et distinguées; sa manière se colore ensuite puissamment, suivant l'évolution qui semble marquer la dernière période du paysage hollandais contemporain. C'est un riche tempérament pittoresque. Il a peint des vues de villes, prises particulièrement aux environs de la Haye, des groupes d'animaux au milieu des routes, des figures de femmes et de beaux paysages animés, des aspects

de marchés aux bestiaux, peuplés de vaches tachetées, comme cette mare, sous le ciel clair, près de laquelle un paysan trait une vache dans un groupe de paisibles ruminants. De Zwart est également graveur. Voerman (Jan) né à Kampen, en 1857, appartient au même milieu. Il étudia à l'Académie d'Amsterdam, débuta avec des tableaux de figures, puis, vers 1885, peignit des vues de villes et principalement des fleurs, avec un sentiment d'intimité très émue. Vers 1890, sa manière se modifie et se simplifie, avec une largeur qui rappelle en quelque manière le style des grands Japonais. Ses *Reflets sur l'Yselle* montrent toute la délicatesse de sa vision. Floris Verster, né à Leyde en 1861, s'affirme dans les mêmes tendances fortement colorées; ses harmonies sont singulières et même violentes, sa manière est d'abord brusque, vive et nerveuse. Il a commencé par des animaux: vaches, chevaux, sous l'influence de Breitner. Il lave ensuite de magistrales aquarelles de volailles plumées, de roses trémières, etc., d'une facture large et pleine d'éclat puis, comme Voerman, se modifie et peint des natures mortes, quelques fleurs dans un vase ou des coins de ville, telle la vieille église de Leyde, avec un grand sentiment, malgré le travail menu, patient et attentif. On cite volontiers parmi ses meilleurs ouvrages, avec les *Casseurs de pierres* de 1887; *sa maisonnette aux pots de fleurs*, 1885.



Johan Hendrik Haverman. — Libellule.

Nous arrivons maintenant à une des figures les plus extraordinaires et les plus discutées de l'art moderne, non seulement pour la Hollande, mais pour la France, car elle appartient autant à notre école qu'à son pays d'origine. C'est celle de Vincent van Gogh. Lorsqu'on le place à côté de ses confrères hollandais plus jeunes, que nous venons de voir, on s'explique, à la fois, l'influence qu'il a eue sur eux et cette tendance générale de la jeune école néerlandaise vers toutes les ardeurs de la lumière et la vivacité des colorations. Le ton pur y règne en maître et le pauvre Vincent, ainsi qu'il a signé toutes ses œuvres de France, est mort victime de cette hyperesthésie du sens visuel qui lui fit poursuivre jusqu'à la fin, dans les affres de l'impuissance, la chimère, non d'interpréter et de transposer, — ce qui nous est seulement permis — mais de reproduire et de fixer les splendeurs et les fantasmagories de la nature avec les pauvres moyens matériels bornés à la palette du peintre.

Vincent van Gogh est né à Groot-Zundert (Brabant néerlandais) le 30 mars 1853 et il est décédé en France, à Auvers-sur-Oise, le 29 juillet 1890. Il était fils d'un ministre protestant qui le destinait au commerce. Dès qu'il fut d'âge de choisir un état, il fut placé, en

effet, chez son oncle Van Gogh, marchand de tableaux, attaché à la Maison Goupil de Paris.

Il y resta jusqu'en 1876. A cette date il partit pour Londres, afin de se vouer, avec une sorte de foi apostolique qui annonce le caractère généreusement exalté de son esprit, à l'enseignement du peuple dans les quartiers ouvriers. Il y prêche, suivant l'usage, dans les rues. L'année suivante, il revint à Amsterdam avec la pensée d'y faire ses études en théologie et d'aller prêcher, cette fois, les mineurs du borinage. C'est à ce moment qu'il parait commencer à dessiner. En 1880, on le trouve chez son père à Etten, où il se voue à l'art, avec la même foi ardente qu'il avait montrée pour les choses de la religion. Il étudie quelque temps à la Haye, sous l'influence de Mauve, se rend en 1885 à Anvers, puis bientôt à Paris. Il y travaille quelque temps et y subit fortement l'action des milieux impressionnistes et néo-impressionnistes, bien que ses maitres de prédilection fussent Rembrandt, Delacroix et Millet, dont il se plait à transposer certaines œuvres, à la manière dont usent les compositeurs sur les ouvrages des maitres. Au printemps de 1886, il se rend en Provence, la Provence claire et lumineuse des bords du Rhône, et s'installe à Arles, à St-Remy puis aux Saintes-Maries. Il y travaille avec l'ardeur passionnée qu'il apportait à toute chose, et se surmène tellement dans la poursuite douloureuse de son idéal inatteingible que, malade et découragé, il remonte vers Paris, se fixe à Auvers-sur-Oise, en mai 1890, pour y mourir subitement trois mois après.



JAN VETH. — Portrait de Jozef Israels.

L'œuvre de Van Gogh comprend deux manières distinctes: celle de Hollande, dans le sentiment des vieux maîtres, où il s'essaie, comme il dit, à traduire „le clair dans le brun"; la manière française, où l'on sent les influences mêlées ou juxtaposés, d'abord de Courbet, de Millet, de Delacroix, puis de Corot et des divers Maitres impressionnistes: Sisley ou Pisarro, Renoir ou Cézanne, voire Toulouse-Lautrec et Gauguin: il s'en dégage bientôt pour créer cette vision personnelle, exaltée et comme frénétique où il joint aux exagérations expressives les plus outrées du dessin, des harmonies violentes mais savoureuses et parfois des accords très délicats et très subtils de tons. Parmi ses figures on cite son propre portrait, le *Gardien de l'hôpital*, *le Facteur;* dans ses paysages ou intérieurs, *les Vignes en Provence*, *les Oliviers*, *l'Intérieur de sa chambre à coucher*. *La halte des Bohémiens* (appartient à M. Druet), que nous reproduisons ici, est un de ses morceaux les plus brillants de lumière et de coloris.

Le mysticisme de Mathieu Maris avait paru un phénomène tout à fait unique dans

l'histoire de l'art en Hollande. Il paraît, cependant, qu'un certain malaise s'est produit dans la pensée des jeunes peintres hollandais des générations suivantes, comme chez leurs confrères de France, de Belgique, d'Allemagne et d'ailleurs. L'inquiétude de l'art hollandais ne s'est pas manifestée seulement dans l'ordre des préoccupations positives de lumière et de couleur. On avait, semble-t-il, besoin d'autre chose, et comme on avait vécu dans la belle et robuste simplicité d'un art un peu matériel, on eut la nostalgie d'une esthétique plus compliquée, plus raffinée, plus spirituelle. C'était „l'esprit nouveau" qui se manifestait chez nous, au Salon de la Rose + Croix. Le mysticisme ou plutôt le sentimentalisme romantique et poétique de Mathieu Maris était le produit sincère d'une idiosyncrasie intellectuelle et morale, le mysticisme plus récent de l'art hollandais offre un caractère plus artificiel, plus composite, formé d'alliages étrangers mal amalgamés avec le fonds national.



Th. v. Duyl-Schwartze. President Kruger.

Le type le plus particulier de ces tendances est le peintre Jan Toorop. Il est né à Poerworedjo (Java), Indes néérlandaises, le 20 décembre 1860, d'un père colon, d'origine norvégienne, et d'une mère javanaise, d'origine anglaise. Il fit ses études scolaires à Batavia jusqu'à l'âge de quatorze ans et ce premier milieu si fortement exotique agit sur son imagination et devait l'impressionner pour l'avenir. En 1874, on l'envoya en Hollande, où il devait étudier, à Delft, dans une école spéciale afin d'entrer ensuite dans la Compagnie des Indes néerlandaises. Mais le goût des arts l'emporta sur l'attrait d'une profession commerciale; sa famille ne s'opposa pas à cette vocation à la condition qu'il s'inscrivit à l'Académie d'Amsterdam. Il y resta deux ans, se rendit ensuite à Bruxelles avec une pension du gouvernement et entra dans l'atelier de Portaëls, près de qui il resta deux ans. En 1884, il exposait une vaste toile romantique: *Respect à la mort.* On le vit ensuite participer activement aux diverses sociétés artistiques belges de tendances avancées: *l'Essor, les XX*, à coté d'Ensor et de Khnopff. Il fit de fréquents voyages à Paris, où il subit l'influence des pointillistes; en Angleterre, où celle de William Morris se fit sentir tant au point de vue socialiste qu'au point de vue décoratif. Il retourna en Hollande, marié

avec une Anglaise en 1887 et, après quelques va-et-vient entre la Hollande et la Belgique, il se fixe à Katwijck. Son mysticisme se déclara en 1889, à la suite d'une grave maladie: il se convertit même au catholicisme. Sa peinture se ressentit de ces modifications morales et intellectuelles. Au début, elle s'étale au couteau, à la façon de Courbet, puis procède par division du ton, à la manière pointilliste, enfin sa manière symbolique revêt un aspect linéaire, agité et tourmenté, où se mêlent les anciens souvenirs javanais avec les dénaturations expressives, les combinaisons décoratives des Ensor, des Khnopff, des Odilon Redon ou des Carlos Schwabe. A ce moment on lui doit la *Sphynge*, *Jardin des souffrances*, *Les trois Épouses*, reproduites ici même, où l'on peut voir l'union de tous ces éléments pour traduire la pensée mystique, exaltée et confuse d'un néo-boudhisme ésotérique. Toorop qui est graveur, ornemaniste, décorateur, a exécuté aussi des portraits et a été chargé de décorer la nouvelle Bourse d'Amsterdam. Ses décorations, en sgraffiti ou en grès émaillé, reproduisent au moyen de sujets allégoriques le Passé, le Présent et l'Avenir.



Suze Bisschop-Robertson. — Jeune fille dormant.

Cet esprit mystique est, comme il est arrivé, chez nous, fortement teinté d'archaïsme. C'est cette tendance plus particulière que l'on remarque dans le talent de Haverman ou de Jean Veth.

Hendrick Johann Haverman est né à Amsterdam en 1857; il se forma à l'Académie Royale en même temps que Voerman; en 1879, il se rendait à Anvers, où il étudiait sous la direction de Verlat. En 1890, il accomplit un voyage en Espagne, au Maroc et en Algérie, d'où il rapporta de très intéressantes études. Il a exécuté des figures nues, ce qui est assez rare en Hollande, et des portraits très expressifs et caracteristiques dans un art précis et serré à la manière des vieux maitres allemands C'est en particulier le souvenir de Holbein, qui semble dominer l'inspiration de Jean Veth. Cet artiste est né à Dordrecht en 1864. C'est une des personnalités les plus intéressantes du milieu jeune hollandais, tant par ses travaux artistiques que par ses écrits sur l'art d'aujourd'hui et d'autrefois. Jean Veth a fondé, en 1885, avec quelques amis, le Néerlandsch Ets Klub, où l'on exposait des eaux-fortes. Son domaine est le portrait qu'il traite en peinture, dessin, gravure et lithographie; la plupart ont été publiés dans la revue *de Kronick*, il s'est attaché surtout à reproduire de hautes physionomies de son pays et de l'étranger. Il a peint et gravé la figure fine, bienveillante et compréhensive de Jozef Israëls, avec une brosse ou une pointe douée de la plus intelligente sympathie.

Le groupe des peintres-graveurs est particulièrement nombreux en Hollande: Les Israëls, les Jongkind, les Maris ou Mauve ont de plus, un œuvre gravé plus ou moins étendu. Plus tard, à côté de Bauer, de W. de Zwart, de Toorop, de J. Veth, il faut signaler encore WITSEN, BOCH, DUPONT, et plus particulièrement STORM VAN 'S GRAVESANDE et ZILCKEN. Le premier est né en 1841 à Bréda. Après avoir étudié à Leyde, il se rendit à Bruxelles, travailla sous la direction de Roelofs et fut mis par Alma-Tadema en rapport avec Rops. Ce fut l'origine de son orientation vers la gravure; il a longtemps séjourné en France, où ses estampes sont très estimées. Le Musée du Luxembourg en possède un certain nombre, ainsi qu'une peinture représentant une *Vue de Dordrecht*. Quant à PHILIPPE ZILCKEN, il est né à La Haye, où il réside, en 1857. Après avoir terminé ses études classiques, il entra à l'Université pour étudier en vue de devenir avocat mais il renonça bientôt à cette carrière et s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts; il reçut les conseils de Mauve et les encouragements d'Israëls et de Mesdag. Le Luxembourg possède son œuvre gravé qui est considérable et varié, en même temps qu'une petite peinture, très fine, dans le sentiment de Corot, *Un coin de Paris, vu du Pont-Neuf*. Zilcken a également beaucoup écrit en hollandais et en français soit sur les maitres néerlandais d'aujourd'hui, qu'il a contribué le plus activement à vulgariser chez nous soit sur divers sujets littéraires: souvenirs de voyage, correspondance avec Verlaine, etc.

Dans ce milieu si fécond en artistes, où l'on devrait encore citer les noms de PIETER TER MEULEN né à Bodegraven en 1843, élève de Van de Sande Backhuysen, peintre de paysages et de troupeaux; de LODEWIJK APOL, né à La Haye en 1850; de J. CHRISTIAN KLINKERBERG né à La Haye en 1852; de J. S. H. KEVER, né à Amsterdam en 1854; de TEN CATE, décédé à Paris, en 1907; de L. VAN SOEST; de BRIET, etc. il reste à signaler quelques noms de femmes peintres qui se sont conquis une place très estimée dans l'école. C'est, à la suite de MARGARETHA ROSENBOOM, 1843—1893, de Henriette RONNER, née Knip (1821—1909) célèbre par ses scènes de chiens et surtout de chats, et de Mme MESDAG—VAN HOUTEN, Mme VAN DUYL—SCHWARTZE et Mme BISSCHOP—ROBERTSON. La première est née à Amsterdam le 20 décembre 1852; elle est fille du peintre portraitiste Jean George Schwartze, qui est mort en 1874. Elle étudia à Munich, puis à Paris et se fixa à Amsterdam. Elle s'est fait connaître par des portraits des figures d'orphelines, avec leurs vêtements mi-partie noir et rouge, de communiantes, de paysannes, qu'elle fixait avec gravité dans leurs costumes pittoresques. Sa couleur est chaude et sa facture a quelque chose de viril. On a vu d'elle, l'Exposition de 1900, le portrait du *Général Joubert*. Elle était vouée aux grands hommes du malheureux et brave peuple boer, car elle a tracé l'effigie du *président Krüger* avec sa bonne, droite et sérieuse figure hollandaise, la main appuyée sur la Bible.

Mme SUZE ROBERTSON, femme du peintre Richard Bisschop, qu'elle épousa en 1892, est née à la Haye le 17 décembre 1857. Elle suivit les cours de l'Académie de cette ville et enseigna le dessin durant cinq ans à l'Ecole supérieure de Jeunes filles de Rotterdam. Elle étudia ensuite pendant deux ans dans l'atelier de P. van de Velde. Elle fut professeur de dessin à Amsterdam, puis se décida à renoncer au professorat pour se donner entièrement à la peinture. Dans ce but, elle se rendit à la Haye. Elle a subi, avec l'influence des maîtres anciens, celle des maîtres de l'Ecole de la Haye et de Breitner. Sa manière est large et libre, son coloris très intense et très expressif. Elle a peint des figures comme cette *Jeune fille dormant*, des études de *son atelier*, des paysages de maisons, de cours et de rues, tels que *la Ruelle* ou la *Maison Blanche*, morceau très apprécié, qu'elle a repris plusieurs fois.



LEON FREDERIC

LA VIEILLE SERVANTE.

(Musée du Luxembourg).

CHAPITRE X.

ÉCOLE BELGE

Jusqu'à la date de 1830, date de son émancipation, le sort de la Belgique a été lié à celui des Pays-Bas, et l'histoire de son école confondue avec celle de l'École hollandaise. A vrai dire, comme nous l'avons constaté, toute cette première période relève directement de l'École française, car si l'influence de David s'étendit sur presque tout le Continent, elle s'imposa particulièrement à la Belgique, étant donné le séjour à Bruxelles, où il est décédé, du grand exilé. Cette corrélation entre l'art belge et l'art français sera du reste, continue dans tout le cours du siècle. De même que tous les mouvements politiques ou sociaux auront leur répercussion sur le développement politique ou social de ce pays, de même les grandes crises subies par l'art français auront leur contre-coup inévitable sur le développement de l'art belge, même lorsque son individualité se sera assez fortement constituée pour qu'il offre un certain caractère local bien distinct.



François Joseph Navez. — La Famille Auguste de Hemptinne (Musée de Bruxelles).

Parmi les élèves flamands de David, continuateurs de sa doctrine, celui qui a laissé l'œuvre la plus estimable est François Joseph Navez, né à Charleroi le 16 novembre 1787, mort à Bruxelles le 12 octobre 1869. Il étudia, à Paris, dans l'atelier du maître et voyagea, de 1817 à 1822, en Italie. Il fut, de 1830 à 1850, Directeur de l'Académie royale de Bruxelles. C'est un peintre d'incontestable mérite, mais de talent inégal, très impressionnable, et qui est, tour à tour, touché par David ou par Ingres, puis par Géricault ou Delacroix, sans qu'on discerne bien nettement sa propre individualité. Le portrait de la *Famille Auguste de Hemptinne*, qui appartient au Musée de Bruxelles et a été exécuté en 1816, est un excellent morceau de peinture, dans l'esprit de David, correct sans froideur, modelé avec décision dans des colorations un peu fortes, et une réelle intelligence des physionomies.

Navez a eu pour émule un singulier artiste, assez peu connu et même trop méconnu, François Simonau, né à Bornhem en 1783, mort à Londres en 1859, qui parait avoir une certaine parenté, bien curieuse à cette date, avec les vieux anglais près desquels il allait mourir. Il y a, en effet, de lui au Musée de Bruxelles, un portrait d'homme, d'une peinture forte, empâtée, avec les chaudes rousseurs et les beaux blancs éclatants de Reynolds, et surtout cet excellent morceau du *Joueur d'orgue*, daté de 1828, robuste, franc, peint en belles pâtes, offrant en plus, ici, comme un souvenir de Franz Hals. Élève deFricx, à Bruges, il avait été, également, à Paris, élève de Gros, à qui il doit aussi peut-être la chaleur de son coloris.

La révolution qui, en 1830, renversait en France une dynastie, eut son écho en Belgique. Cette nation proclamait son indépendance et assurait, de ce jour, toute sa vie propre, sociale et politique ; ce fut aussi une date d'affranchissement pour son art. Le romantisme français pénétrait, à son tour, en libérateur, à la suite de Wappers (le baron Gustaf Wappers, né à Anvers en 1803, mort à Paris en 1874), qui, formé dans les nouveaux milieux français, rompait avec les tutelles académiques des pâles successeurs de David et créait même, en remontant jusqu'à Rubens, une sorte de mouvement national. Ses premières expositions au Salon de Bruxelles, en 1833 et 1834, produisirent une grande sensation dans toute la jeune école et furent l'origine de la réputation de l'école d'Anvers, qui devint bientôt un foyer célèbre d'enseignement.


François Simonau — Le Joueur d'orgue (Musée de Bruxelles).

L'art de Wappers, malgré sa fougue apparente et son éclat superficiel, était tout artificiel et théâtral; celui de Louis Gallait (né à Tournai, le 9 mai 1812, mort à Bruxelles le 20 novembre 1887), moins dispersé, plus mesuré, correspond à celui de notre Delaroche. Le vrai romantisme français ne devait produire des adeptes, de talent sincère et original, que dans le monde des paysagistes.

Toute cette première période n'est, du reste, en quelque sorte, que la période préparatoire de l'art belge. Si, plus tard, l'influence de Courbet, par ses expositions en Belgique et par le séjour qu'il y fit lui-même, donna une vigoureuse impulsion à l'école et la remit franchement dans sa voie naturelle d'observation réaliste et de technique robuste, les véritables fondateurs de l'art belge furent Henri Leys, Henri de Braekeleer et Charles de Groux.

Henri Leys occupa de son temps une place considérable, non seulement dans son milieu national, mais dans l'ensemble des écoles européennes. Sa renommée dépassa les frontières de sa petite patrie et son influence s'est exercée jusqu'en France et en Angleterre. Il était né à Anvers le 18 février 1815 et il y mourut le 25 avril 1869. Son père faisait le commerce d'imagerie religieuse. Il étudia à l'Académie de 1829 à 1833 et fut élève de son beau-frère, Ferdinand de Braekeleer, petit peintre de genre, qui essaya quelquefois, sans grand

bonheur, de se hausser jusqu'à l'histoire. Leys débuta presque en même temps que Wappers, au Salon de 1833, à dix-huit ans, avec un *Massacre d'Anvers par les Espagnols*, dans un goût



HENRI LEYS. — Le Serment de Joyeuse Entrée de l'Archiduc Charles d'Autriche (Musée Moderne de Bruxelles).

de truculences toutes romantiques. Il devait, d'ailleurs, se rendre à Paris en 1835 et 1839 et y subir de plus près l'influence du romantisme. Toutes les œuvres des premières années de

sa carrière offrent ce caractère de pittoresque, de couleur et de mouvement: ses sujets ne sont guère que des corps de garde, des batailles et des massacres. Un voyage en Hollande, en 1839, modifia cette première manière. Il se calme, il s'assagit sous l'influence pacifiante de Rembrandt et de Pieter de Hooch, et peint alors, à leur façon, des intérieurs bourgeois, des scènes de la vie hollandaise au XVIIe siècle, qui touchent presque au pastiche. Enfin un troisième voyage, celui-ci en Allemagne, en 1852, en le mettant en contact avec les Holbein et les Cranach, lui indiqua sa véritable voie. Il est, dès lors, tout entier lui-même et procède à la grande œuvre historique, qui a assuré sa gloire et donné une première orientation nationale à l'art belge moderne. Leys possède en effet au plus haut point le don de l'histoire; il a essentiellement le sens rétrospectif. Il revit et il nous fait revivre dans le passé; il ne le



Henri Leys. — Rubens se rendant à une fête.

rapproche pas du présent, comme ont fait certains grands réalistes contemporains, mais, au contraire, il nous éloigne de notre temps, nous fait remonter le cours des âges et il nous mêle aux vieilles sociétés batailleuses, encore farouches dans leurs goûts de faste et d'apparat, du XVIeme siècle flamand. Il agit sur nous, non point par la précision du document, la reconstitution littérale du milieu et des accessoires, mais par des moyens d'une plus haute portée pittoresque: un dessin cerné, tendu, volontaire, archaïque, qui accentue le caractère avec une singulière énergie et des harmonies suggestives de tons rares et expressifs, juxtaposés par larges localisations, qui opèrent sur notre imagination avec la vertu évocatrice des parfums.

On lui doit, dans cette période, maint tableau de chevalet comme: l'*Institution de la Toison d'Or* (au roi des Belges), l'*Oiseleur* (Musée d'Anvers), l'*Atelier de Frans Floris* (1868)

(Musée Moderne de Bruxelles), ou le *Serment de Joyeuse Entrée de l'Archiduc Charles d'Autriche*, (même Musée, 1863), qui est répeté sur les murs de l'Hôtel de Ville d'Anvers. Mais c'est surtout l'œuvre décorative qu'il a accomplie dans cet édifice qui le classe au premier rang de l'art moderne, parmi les maitres. Ces quatre grands panneaux, avec leur frise de hauts personnages: empereurs, cardinaux, magistrats, chevaliers, princesses, dans leur bariolage profond, calme et chaud, ont des accords riches et sourds de vieilles tapisseries. On sort de cette salle, hanté par ces scènes et ces personnages, qui vous suivent des yeux comme des portraits du temps. Cette décoration a été exécutée de 1863 à 1869. Leys avait également orné sa demeure, à Anvers, dans le même esprit rétrospectif, en se servant des siens comme modèles de ses personnages. *Les apprets du festin*, qui faisaient partie de cette décoration, aujourd'hui recueillie toute entière au Musee d'Anvers, ont été gravés par Bracquemond. Leys avait été fait baron en 1862.



CHARLES DE GROUX. — Le Benedicite (Musée de Bruxelles).

Ce maître a laissé en Belgique un certain nombre d'élèves, qui ont répete, en l'affaiblissant, sa manière, tels que: Félix de Vigne (1806—1862), Joseph Lies (1821—1865), Victor Lagye (1825—1896). Il a surtout influé momentanément sur Alma-Tadema, qui fut son élève et sur notre compatriote James Tissot. Leys avait réveillé l'ancienne âme nationale flamande: il laissait derrière lui deux héritiers, qui devaient remuer le vieux fonds populaire et poursuivre son œuvre, en achevant de donner à l'art belge conscience de sa propre personnalité. Ce sont Charles de Groux et Henri de Braekeleer.

CHARLES DE GROUX est né à Comines (France) de parents français et par conséquent français lui-même, le 4 août 1825 et il est mort à Bruxelles le 30 mars 1870. Sa famille vint s'établir à Bruxelles en 1833. Il était le septième des dix enfants de Joseph de Groux, fabricant rubanier. Naturalisé belge à sa majorité, il avait étudié sous Navez, en 1843. Plus tard, en 1851, il alla travailler à Düsseldorf. Son premier tableau réaliste date de 1853. Menant une vie médiocre dans un faubourg retiré, en plein dans les milieux populaires, humble de fortune et malingre de santé, il peignit surtout l'existence des êtres parmi lesquels il vivait. Il est le premier peintre plébéien de la Belgique. Mais il la voit, cette existence, avec toute

la mélancolie de sa nature physique et morale, et les scènes de Kermesses et d'estaminets, si chères aux bons flamands d'autrefois, prennent sous sa brosse un aspect douloureux et parfois tragique. Il est, comme l'a dit si justement Camille Lemonnier, „le peintre des malheureux". Contemporain de Millet et de Courbet, on ne distingue pas ce qu'il doit au premier, si ce n'est ce qu'il put respirer de cette atmosphère de sympathie pour les humbles, que les événements de 1848, en France, avaient répandue par toute l'Europe, créant le mouvement démocratique qui a, depuis, entrainé une grande partie de l'inspiration contemporaine. Mais Millet, dans sa grandeur austère, est recueilli, robuste, souvent calme et reposé; son art a une allure toute biblique. Il peint les efforts de l'homme, ses luttes contre le sol et les éléments; il célèbre le travail du paysan ou le repos toujours actif des ménagères, qui veillent sur les berceaux; il exalte l'énergie et la résignation des populations rurales. De Groux est plutôt le peintre des faubourgs, des ouvriers de fabrique, au teint blafard, au corps amaigri, aux gestes étriqués par l'habitude du travail de l'usine, exhibant toutes les tares de la misère et de l'alcoolisme. Comme dit toujours Camille Lemonnier: „il peignit l'*Assommoir*, avant qu'on en fit des romans." Ce qu'il tient de Courbet ne lui est point particulier, puisque cette influence devint générale dans l'école, quant à l'inspiration et surtout quant à la technique. De ce dernier côté l'art de de Groux laisse sans doute bien à désirer; ses formes sont souvent indécises et ses types d'une certaine convention par l'habitude qu'il a de vivre exclusivement dans le monde de son imagination, sans se renouveler suffisamment devant la nature. Son dessin, souvent gauche et gêné, manque, par suite, d'imprévu et souvent de style; sa coloration expressive, empruntée à la palette de Leys, ou plutôt à celle de Breughel le vieux, cher aux trois premiers initiateurs, comme il le sera plus tard à toute l'école belge, est parfois discordante par l'emploi de tons très localisés, trop aigus ou trop délicats. De Groux n'en est pas moins, par son ingénuité réelle, sa conviction émue, ce vrai don de sympathie pour les faibles et les déshérités, une des figures les plus marquantes de son école, à laquelle il ouvre la voie si humaine qu'élargira plus tard Constantin Meunier. Ses principaux tableaux sont: *le Départ du Conscrit*, l'*Ivrogne*, l'*Essai de Réconciliation*, *Enterrement*, la *Charité*, *Regrets*, le *Pèlerinage de Saint Guidon à Anderlecht*, etc. Dans son œuvre, le *Bénédicité* du Musée de Bruxelles tient une place à part par la simplicité heureuse et le naturel de la composition, la dignité des expressions, le sentiment contenu, la grande unité qui résulte de l'accord entre la composition, les harmonies et le sujet. On y est plus près de Millet; on y pense à certains anciens tableaux de Legros et on pressent l'*Adieu*, de Cottet.



Henri de Braekeleer. — Le Géographe (Musée de Bruxelles).

Neveu et élève de Leys, Henri de Braekeleer, fils de Ferdinand de Braekeleer,

est né à Anvers en 1840 et est mort dans sa ville natale le 21 juillet 1884. Il eut pour premier guide un frère plus âgé que lui de douze ans, qui mourut en 1847. Il travailla à l'Académie jusqu'en 1861, mais exposait déjà sa naïve et charmante *Blanchisserie*, de la Collection Van Cutsem. Il garde, par certains côtés, la trace de ses origines près de son maître, notamment dans le choix des colorations aux tons rares, empruntées, elles aussi, à la palette savoureuse du vieux Breughel; mais il relève surtout des Hollandais, des Pieter de Hooch et des Vermeer de Delft, et il represente, en Belgique, à peu près ce que Bonvin a été en France. C'était une nature assez sauvage et ombrageuse, vivant à l'écart, dans un coin du vieil Anvers qui suffisait à sa curiosité, de même que sa peinture satisfaisait à tous ses



JOSEPH STEVENS. — Le Chien du Maître (Musée de Bruxelles).

besoins intellectuels. Il était bien de la race de ces vieux hollandais qui n'éprouvaient de joie qu'à peindre, et à peindre ces vieilles mêmes choses qu'ils connaissaient, ou plutôt qu'ils semblaient ne jamais connaître assez. De Groux avait peint des petites gens avec le décor qui les entoure, Henri de Braekeleer peint le décor vétuste et délabré des antiques maisons, des meubles du passé, des jardins resserrés entre les murs mitoyens et les êtres vieillots, falots, qui en semblent les accessoires naturels. Pendant la première partie de sa carrière, il reste directement dans la tradition des maîtres de Hollande et ses débuts, tel son tableau des *Oiseaux empaillés* (1865), montrent un métier savant, puissant de tons, mais appliqué, littéral et menu, dans l'esprit de certains faiseurs de natures mortes néerlandais. Il s'échauffe ensuite, s'assouplit et peint des intérieurs dans une lumière rousse, profonde et mordorée,

comme la *Maison hydraulique*, du Musée de Bruxelles, ou comme l'*Échoppe*, du même Musée, avec un joli bariolage, si vivant, sur la commode ou sur la fenêtre, où sont disposés les bocaux pleins de bonbons de couleur, les sucres d'orge et les oranges; ou la *Fête de Grand-Mère* (1873), dans un intérieur de classe enfantine; ou la *Place Téniers*, petite place provinciale et déserte, vue de la fenêtre de l'atelier du peintre, que contemple une jeune femme, songeuse, envahie, elle aussi, par la grande clarté douce et tranquille, un peu triste et un peu poignante de ce ciel gris, sur lequel se détachent les toilets d'ardoise de l'Eglise, les façades ocreuses des maisons, quelques coins de tuiles rouges et les caractères blancs des enseignes.

Plus tard H. de Braeckeleer se dégage entièrement des influences premières pour arriver à une dernière manière, tout à fait personnelle et caractéristique, d'accords joyeux de tons purs les plus vifs, qu'il dispose en pleine lumière comme une sorte de mosaïque serrée de petites touches de pâte sèche. Le Musée du Luxembourg possède une petite toile de *Bibelots*, peints à cette date, tout à la fin de sa vie. Le *Géographe* (1872), du Musée de Bruxelles, qui est devenu classique et qui est un chef-d'œuvre de peinture, relève encore, dans son frais et vif bariolage localisé, se détachant, sur l'accompagnement de vieil or roux du fond, de l'influence de Leys, mais en faisant pressentir déjà sa dernière transformation.



Alfred Stevens. — Retour du Bal (Musée du Luxembourg).

A côté de ces véritables initiateurs de l'art belge, il convient de placer un autre personnalité très importante, apparentée de plus près à l'école française, mais qui ne perdit jamais le souvenir de ses origines flamandes et dont l'œuvre a laissé des traces dans l'école locale. C'est Alfred Stevens.

Alfred Stevens est né à Bruxelles le 11 mai 1828; il est décédé à Paris le 24 août 1906. Ils étaient trois frères: Joseph Stevens, né à Bruxelles en 1819, mort en 1892, robuste animalier, de la race des Decamps et des Courbet, qui s'est voué particulièrement à raconter les splendeurs et les misères des héros de la race canine. C'est un peintre admirable, du métier le plus viril, qui renoua son temps à la tradition des grands animaliers flamands. Il avait débuté en 1845. Certains de nos musées français possèdent des œuvres de ce maître qui a, du reste, beaucoup travaillé en France. Le Musée de Rouen conserve la toile intitulée: un *Métier de chien* et le Luxembourg le *Supplice de Tantale*. On admire au Musée de Bruxelles, avec: *Bruxelles, le matin*, daté de 1848, et un *Épisode du Marché aux Chiens à Paris* (1857), le *Chien au Miroir*, spirituelle, vivante et brillante peinture, exposée en 1880. L'autre frère, Arthur Stevens, critique d'art de valeur et marchand de tableaux, a exercé une réelle action sur le goût de

son temps et de son pays, où il fit connaitre, par ses écrits et aussi par son commerce, les vrais grands maitres français qui devaient influencer les artistes belges.

Alfred Stevens avait été élève de Navez; ses progrès furent très rapides, mais ses débuts hésitèrent quelque temps entre les sujets sentimentaux et expressifs, les gentilhommeries Louis XIII à la Meissonier ou les orientaleries et autres motifs se rattachant au romantisme. Il avait pourtant, à ce moment, perçu sa vraie voie, lorsqu'en 1855, il peignait un sujet moderne „*Chez soi*". Elle lui fut indiquée par son ami Florent Willems (né à Liège le 8 janvier 1823, mort à Neuilly (Seine) le 9 octobre 1905), qui avait débuté dans la peinture comme restaurateur de tableaux, s'était assimilé les procédés des petits maitres hollandais, et jouit longtemps en France et en Belgique d'une brillante réputation pour ses petits panneaux à la Metsu. Stevens le suivit à Paris, où il étudia sous Camille Roqueplan. Il entra bientôt dans le sillage de Courbet, à côté des jeunes réalistes, les Fantin, les Legros, les Whistler, les Tissot, près de qui on le rencontre en 1863, à Londres. Il subit, comme eux, avec l'influence du maitre d'Ornans dans la technique, l'action décisive des arts du Japon, qu'ils venaient de découvrir et qui, en éveillant leur fantaisie, ouvrirent leurs yeux à des besoins nouveaux de vivacité dans le coloris. Les tableaux de Stevens sont remplis de ces splendides mobiliers ou de ces merveilleux bibelots d'extrême-Orient, paravents, kimonos, kakemonos, potiches, émaux cloisonnés, que sa brosse savante excelle à traduire dans leur éclat doucement amorti par la lumière voilée et l'atmosphère profonde des intérieurs. C'est en 1857 qu'il commence à s'adonner à ses sujets féminins. A l'Exposition de 1867, il se montrait dans toute la richesse et la variété de ce talent extraordinaire, tour à tour ferme et précis, souple et insinuant, qui semble tout dire et ne dit pourtant que ce qu'il veut, tantôt riche, sonore et lumineux, tantôt mystérieux, enveloppé et troublant. C'est un des plus admirables praticiens du siècle et, à ce titre, il est bien de sa race. Il a eu, comme personne, le sens de la femme, de ses accoutrements, de son milieu. Il peint d'abord la femme du monde, la femme élégante de cette vie d'apparat et de plaisir du second empire, en sujets où il se plait à mettre toujours un petit interêt d'ordre sentimental, sans rien sacrifier, du reste, des conditions pittoresques de ses compositions. Ce sont les *Rameaux*, la *Visite*, *Tous les Bonheurs*, la *Fin du Ménage*, *Souvenirs et regrets*, l'*Inde à Paris*, la *Visite*, la *Surprise*, la *Tasse de thé*, la *Psyché*, la *Robe japonaise*, *Douloureuse certitude*, *la Désespérée*, *Billet de faire part*, *Confidence*, etc. En même temps que sa manière se modifie en s'élargissant et en perdant, peut-être, certaines de ses qualités primitives, pour verser dans les recherches du „plein air" et de l'impressionnisme, dont il subissait l'influence, non sans protester toutefois contre ces tendances nouvelles de l'art, sans



Alfred Stevens. — La Dame en Rose (Musée de Bruxelles).

doute aussi au contact de la littérature nouvelle, la direction de Stevens s'oriente vers le milieu énigmatique, mystérieux et inquiétant de la demi-mondaine, qu'il traduit en types inoubliables. *La bête à bon Dieu*, le *Masque Japonais*, la *Femme au bain*, détruite dans un incendie et surtout le *Sphynx parisien*, du Musée d'Anvers, annonçent l'art futur de Rops. Le Musée du Luxembourg possède d'Alfred Stevens le *Chant passionné*, belle peinture d'une tonalité un peu sourde et le *Retour du Bal*, ou, comme on l'appelle plus communément, la *Femme en jaune*, un des plus délicats et des plus brillants morceaux dûs à la brosse nerveuse et vivante du maître. Parmi les nombreux ouvrages que possède le Musée de Bruxelles, la *Dame en rose*, debout, examinant un petit bibelot, près d'une commode chinoise de Riesener, est un de ses ouvrages les plus subtils de tons et les plus délicieusement enveloppés. Il a été exposé en 1866, à Bruxelles. Alfred Stevens était commandeur de la Légion d'honneur depuis 1878.


Édouard Agneessens. — La Dame au gant (Musée de Bruxelles).

Dans les générations ultérieures, l'École belge continuera à s'orienter plus décidément chaque jour dans le sens du réalisme. L'histoire, comme en France, perd chaque jour du terrain, abandonnée d'ailleurs aux productions officielles des milieux académiques. De ces milieux, toutefois, émergent quelques personnalités, qui même dans cet ordre d'idées, font honneur à l'école belge. De l'atelier du peintre biblique et orientaliste Portaëls, sortirent, entre autres, trois artistes dont les noms sont à retenir: Agneessens, E. Wauters et J. de Lalaing. C'est à dessein qu'il faut passer sur la figure étrange, d'une étrangeté toute voulue, d'ailleurs, grandiloquente et boursoufflée, d'Antoine Wiertz (né à Dinant le 22 février 1806, mort à Bruxelles le 18 juin 1865), qui a constitué, en mourant, dans la capitale belge, un musée de ses élucubrations historico-philosophiques.

Edouard Agneessens est né à Bruxelles le 24 août 1842 et il est décédé le 20 août 1885. Fils d'un rédacteur de l'*Indépendance belge*, il entra chez Portaëls en 1859 et obtint le prix de Rome dix ans plus tard. Atteint d'une lésion au cerveau, il a laissé son œuvre inachevé. On n'a guère de lui que des portraits et des études et quelques sujets de fantaisie. Mais, dans les unes comme dans les autres, il montre des qualités précieuses de vrai peintre; sa matière est belle et grasse, ses carnations fines de ton et modelées dans les gris les plus délicats. Le Musée de Bruxelles conserve trois portraits de lui et la collection Van Cutsem possède de cet artiste plusieurs de ces excellentes études de nu dans lesquelles il excellait, en se gardant avec une certaine indépendance des souvenirs scolaires.

Plus jeune de quatre ans, il est né à Bruxelles en 1846, Émile Wauters est assurément le seul maître, qui, depuis Leys, ait pénétré avec succès dans le domaine de l'histoire. Il n'y a, du reste, aucun rapprochement à établir entre son art savant, réfléchi, fortement discipliné

et les dons suggestifs et synthétiques de son grand prédécesseur. Mais bien qu'il ne s'écarte guère de la donnée traditionnelle de l'histoire anecdotique, Wauters apporte, dans ses reconstitutions du passé, de l'intelligence, du tact, de la mesure et un réalisme sobre et expressif. Il avait débuté, en 1869, avec le *Lendemain de la bataille d'Hastings* et, en 1872, il devenait célèbre avec la *Folie de Hugues Van der Goes* qui, à l'Exposition de 1878, à Paris, obtint avec *Jean IV et les Métiers de Bruxelles*, une médaille d'or. Ce premier tableau est placé au Musée de Bruxelles. „En 1482, le peintre Hugo Van der Goes, de Gand, qui s'était retiré au prieuré de Rouge-Cloitre, y fut atteint d'une maladie mentale. Il fut ramené au refuge de Bruxelles où le prieur, Thomas, se rappelant le soulagement qu'éprouvait le roi Saül, quand David jouait de la cythare, permit d'exécuter de la musique devant le malade et de le récréer par d'autres



EMILE WAUTERS. — La Folie de Hugues Van der Goes (Musée de Bruxelles).

spectacles." (1) La scène est disposée simplement et dramatiquement en plein relief et forte lumière, dans un sentiment d'unité qui est d'un pathétique émouvant.

Émile Wauters avait fait, en 1870, un premier voyage en Orient, à l'occasion du percement du Canal de Suez; il retourna en Egypte en 1880, à la suite du prince héritier d'Autriche; il en rapporta des scènes locales, qui le mettent au premier rang des Orientalistes nombreux, les Verlat, les Portaëls, les Claus, les Van Rysselberghe, les Van Strydonck, etc., qui se sont distingués en Belgique. Il est également célèbre par des portraits d'une grande distinction, tels ceux de *Mme Somzée*, du jeune *Somzée*, à cheval sur un poney, du général *Goffinet*, etc. — Emile Wauters est correspondant de l'Institut de France et Officier de la Légion d'honneur.

(1) Alphonse Wauters. Notice sur l'histoire de notre première école de peinture.

Le comte JACQUES DE LALAING appartient à une génération de beaucoup plus jeune. Il est né à Londres en 1858. Peintre et sculpteur, il affectionne les concepts vastes, les formes amples, qu'il traite avec une certaine grandiloquence un peu théâtrale, mais non sans caractère. Le Musée de Bruxelles possède de lui le *Chasseur primitif*, d'un style un peu démesuré, qui date de 1885; mais, presque à ses débuts, en 1878, son *Portrait équestre*, aujourd'hui au Musée de Gand, d'officier de lanciers, s'avançant entre les lignes de ses troupes, le front découvert, le visage rasé, énergique, tourné de face, avec l'air hautain d'un ancien condottiere, produisit une grande sensation lorsqu'il fut exposé en Belgique et à Paris, et le rendit célèbre. Il a exécuté de savantes décorations à l'Hôtel de Ville de Bruxelles.

Toutes ces tendances et tous ces noms représentent plus particulièrement l'art belge



JACQUES DE LALAING. — Portrait équestre (Musée de Gand).

d'hier. Le tableau, toutefois, n'en serait pas complet si l'on en omettait la nombreuse et vivante pléiade des paysagistes. Comme leurs confrères de France, dont ils ont suivi de près ou de loin le brillant sillage, ils ont été constamment à l'avant-garde de l'école et tout en s'orientant sur le mouvement venu de Paris, ils ont montré, assez souvent, avec de la puissance ou de la délicatesse, une certaine originalité, qui tient à la vertu réaliste du terroir. Tels sont, puisqu'il n'est guère permis ici que de les citer: THÉODORE FOURMOIS, (1814—1871), XAVIER DE COCK (1818—1896), ALFRED DE KNYFF (1819—1886), PAUL-JEAN CLAYS, le beau peintre de l'Escaut (1819—1900), FRANÇOIS LAMORINIERE, le mariniste LOUIS ARTAN (1831—1890), HIPPOLYTE BOULENGER (1837—1874), qui mériterait une mention plus spéciale pour sa sensibilité exceptionnelle et l'impulsion qu'il donna an paysage belge par la fondation de „l'école de Tervueren", THÉODORE BARON (1840—1899), ADRIEN-JOSEPH

Heymans, né à Anvers en 1839, debout avec vaillance à cette heure; auxquels il faudrait ajouter, beaucoup plus jeune, le Gantois Gustave Den Duyts (1850—1897), sans omettre Louis Dubois (1830—1880), superbe peintre de figures, de paysages et de natures-mortes et son digne héritier Alfred Verhaeren ou Franz Courtens. Et à côté d'eux sont les animaliers, parmi lesquels deux figures un peu à part, celle de Verwée et celle de Stobbaerts.

Alfred-Jacques Verwée est né à St. Josse-ten-Noode, faubourg de Bruxelles, le 23 avril 1838 et il est décédé à Bruxelles le 15 septembre 1895. Il fut dirigé par son père, également peintre et reçut les conseils de Verboeckoven, mais il avait débuté dans la vie comme géomètre. Il exposa pour la première fois à Bruxelles en 1857 et il est récompensé en 1863, pour des *Animaux en prairie*, qui annonçaient un peintre du plus riche tempérament.



Alfred-Jacques Verwée. — A l'Embouchure de l'Escaut (Musée de Bruxelles)

Mettant à profit l'expérience acquise près des maîtres français, il se créa à leur suite une personnalité bien déterminée, personnalité puissante et heureuse, essentiellement flamande, qui dit toute la richesse planturcuse de cette terre fertile, saturée d'humidité et la beauté de ces races animales: taureaux lustrés aux naseaux fumants, vaches paisibles et somnolentes traversant les gués de l'Escaut, chevaux géants et trapus, à la croupe massive, à la forte encolure arrondie, aux jambes courtes et robustes, que des cavaliers enrubannés, élevant des étendards, conduisent dans les fêtes de gildes. Toute cette animalité est traduite, dans la fine atmosphère grise et les verdures vives, avec une plénitude de formes toute sculpturale. Ses principaux tableaux sont: le *Verger* (1866), l'*Etalon* (1869), *Attelage Zélandais* (1872) (au Musée de Bruxelles), *Aux Environs d'Ostende* (1878), *A l'Embouchure de l'Escaut* (1880), *Au beau pays de Flandre* (1884), *Equinoxe*, tous trois au même musée.

Jan Stobbaerts est exactement son contemporain, puisqu'il est né la même année 1838, le 18 mars. Il appartenait à une famille de pauvre ouvriers, — le père était ébéniste — et il fut mis apprenti dès l'âge de huit ans chez un ébéniste, puis chez un peintre en bâtiments, ensuite chez un décorateur. Ne sachant encore ni lire ni écrire, il se forma, et s'instruisit tout seul. Anversois de race, il a été le camarade de Henri de Braekeleer avec qui il était peut-être seul fait pour s'entendre. Par lui, il reçut les conseils de Leys, qui les éloigna tous deux de l'enseignement de l'Académie, et il se développa, comme son camarade, en pleine nature, en peignant dans les milieux populaires auxquels il appartenait. C'est en 1857 qu'il exposa pour la première fois. Son art, fort matérialiste, est, suivant le mot de C. Lemonnier, d'une „superbe vulgarité". Sa peinture, au début grise et enveloppée, passe vers 1870 par une période de brutalité savoureuse; peu à peu elle s'amende sans s'affaiblir et l'on peut dire qu'il



Jan Stobbaerts. — La Sortie de l'Étable (Musée d'Anvers).

n'est guère parmi les maîtres les plus virils et les plus véridiques, dans le passé comme dans le présent, de peintre qui ait rendu avec une telle intensité, un relief si saisissant, un modelé si approfondi, par un travail indéfinissable, lent, patient, pris et repris, les croupes rondes et lustrées des chevaux qui piaffent devant leurs mangeoires, le grouillement gras et rose des porcs barbottant dans de rembranesques purins ou les beaux noirs luisant des taureaux accroupis dans l'or des litières. Le Musée de Bruxelles possède de Stobbaerts l'*Étable*, refusée au Salon d'Anvers, en 1885, qui est un chef-d'œuvre. On a pu voir, à notre Exposition de 1900, son *Tondeur de chiens* (1875) et sa *Boucherie anversoise* (1873), morceaux antérieurs comme exécution, d'une vérité d'observation et d'une puissance de technique peu communes. Le Musée d'Anvers possède la *Sortie de l'Étable* (1882) et *Chiens* (1892), Ses principaux tableaux appartiennent aux collections Van Cutsem et Lequime. Jan Stobbaerts est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1900.



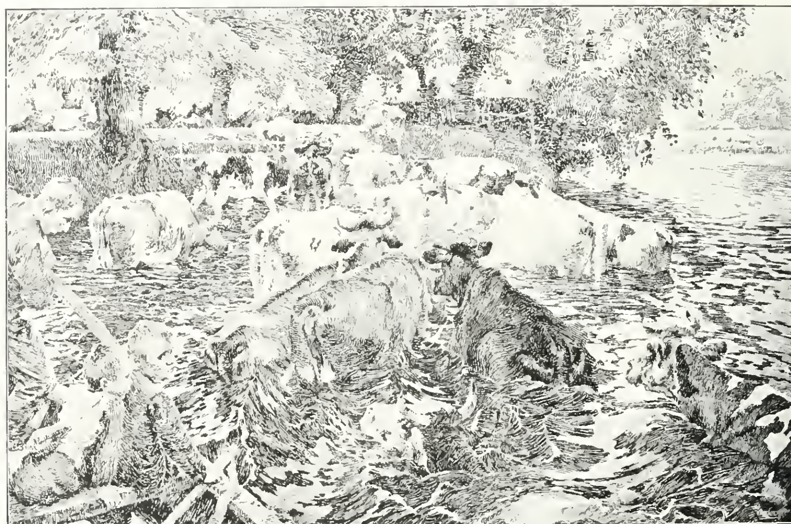
Constantin Meunier. — Les Hauts Fourneaux (d'après une eau-forte de Carl Meunier fils).

Les derniers maitres que nous venons de voir méritent de dépasser les frontières de leur école et de prendre place dans le Panthéon de l'histoire générale. Il en est un qui a eu



Théodore Verstraete. — Verger en Zélande.

la satisfaction de jouir de cette gloire durant sa vie. C'est CONSTANTIN MEUNIER. Sa vraie mission, évidemment, est plutôt du côté de la statuaire. Il lui a ouvert la grande voie populaire, qu'elle hésitait à aborder et l'a mise en corrélation avec les mœurs de notre temps. Il occupe, de ce côté, dans l'histoire de la sculpture contemporaine, une place exceptionnelle de grand initiateur. Mais il a été également peintre: c'est de ce côté qu'il a obtenu ses premiers succès et les peintures de sa dernière manière, qu'il a exécutées sous l'inspiration qui dirigeait sa sculpture, ont eu une influence sur la nouvelle orientation de la peinture belge. Bien qu'il soit un contemporain des précédents, il appartient, peut-on dire, à la période suivante de l'art belge. A la vérité, son œuvre hautement expressive et personnelle, dans laquelle il exalte le travail de l'ouvrier de la mine et de la fabrique, ne remonte qu'aux dernières années de sa vie, car ce n'est que vers l'âge de cinquante ans qu'il a trouvé tout-à-fait sa route. Né le 12 avril 1831 à Etterbeek, faubourg de Bruxelles, dans un milieu très modeste, — le père était receveur



ÉMILE CLAUS — Vaches traversant la Lys (Musée de Bruxelles).

des contributions — Constantin Meunier traina une enfance maladive qui influa peut-être sur sa compréhension des choses de la vie. Son amitié avec de Groux, près de qui il se plaisait à travailler, ne pouvait qu'agir sur lui dans ce sens. Il débuta d'abord par la sculpture, puis se mit à la peinture, plus propre à lui assurer un gagne-pain, d'autant plus qu'il s'était marié jeune avec une française, fille d'un officier. Il commença par peindre des sujets romantiques où il rechercha le pathétique, tel *l'Enterrement d'un Trappiste*, qui date de 1858, au Musée de Courtrai, le *Martyre de Saint Étienne*, ou cet *Épisode de la Guerre des paysans*, au Musée de Bruxelles, qui date de 1875. Conduit par son neveu, Camille Lemonnier, dans les mines du Val de St. Lambert, il est frappé pour la première fois par la grandeur de ces spectacles. Mais il est envoyé, en 1880, en Espagne où le gouvernement lui avait donné une copie à exécuter, travail qu'il avait accepté en raison de sa situation très précaire. L'aspect tragique et violemment pittoresque de ce pays le toucha vivement et, durant quelque temps, il exposa des sujets

espagnols, tel *la Manufacture de tabac à Séville* (1883) du Musée de Bruxelles, grande toile chaude, vivante et fortement exotique.

C'est en 1884 seulement que se produit son évolution sculpturale et sa direction vers le Peuple et vers le Travail. Il rêve, dès lors, de ce monument à la glorification du Travail dans lequel il fera rentrer toutes ses grandes œuvres. La peinture n'est plus, à dater de ce jour, qu'un accompagnement de la statuaire, un délassement ou une préparation à ses grands labeurs. Il peint des puddleurs, des marteleurs, des hercheuses, le grisou, toutes ces vies et tous ces paysages qui se résument dans ce mot: *Au Pays noir*. Le Luxembourg possède de



Albert Baertsoen. — Le Degel (Musée du Luxembourg)

ce maître, qui a trouvé en art la formule démocratique la plus haute, après Millet, une toile fortement synthétique et expressive qui porte ce titre: elle fut acquise en 1896, à l'Exposition de „l'Art Nouveau", d'où commença sa réputation. — Ce grand artiste est mort à Ixelles, le 4 avril 1905. Il était officier de la Légion d'honneur.

L'école belge a donc, dès à présent, sa physionomie bien déterminée; elle continuera sans doute, comme tous les centres européens, à prendre son mot d'ordre près de l'École française, mais elle gardera, sinon un caractère national, ce qui n'est plus possible pour les raisons qui ont été exposées, du moins un accent local très marqué.

Une particularité, du reste, qui est essentielle à noter, c'est l'influence active des sociétés et groupements artistiques. L'esprit de solidarité, si développé dans les mœurs de ce petit État, s'est affirmé maintes fois avec bonheur dans les arts. Après *l'Art libre*, fondé par Louis Dubois, par Constantin Meunier et autres, qui luttaient, comme en France, contre l'ostracisme des jurys officiels, apparaissent *les XX*, *l'Essor*, *la Libre Esthétique*. Ces sociétés trouvent l'aide précieuse d'une critique avisée, à la tête de laquelle est placé un des maitres écrivains modernes, l'historien même de l'art belge, Camille Lemonnier, et les sympathies d'un milieu littéraire qui comprend les Maeterlinck, les Rodenbach, les Verhaeren, les O. Maus, etc.

Deux grandes directions bien dessinées, de même qu'en France, divisent dès ce moment l'inspiration de l'art belge: l'une réaliste, c'est-à-dire prenant pour sujets les aspects immédiats des êtres et des choses, l'autre idéaliste, c'est-à-dire préoccupée de la traduction, par les formes humaines, des grandes idées générales. On a coutume, assez arbitrairement semble-t-il, d'attribuer à l'un et l'autre de ces deux ordres d'inspiration une signification provinciale et on les oppose en tendances flamandes et tendances wallonnes.



JEAN DELVIN. — Courses de Taureaux

Sans doute y a-t-il des influences de cercles locaux. C'est d'Anvers qu'est partie l'impulsion initiale avec Leys, de Groux, de Braekeleer, auxquels il faudrait rattacher Constantin Meunier et Stobbaerts. C'est à Gand que se sont formés les principaux maitres nouveaux du réalisme: Verstraete, Claus et Baertsoen.

THÉOD. VERSTRAETE, qui est né à Gand le 5 janvier 1850, est décédé à Anvers le 8 janvier 1907, à la suite d'une longue et douloureuse maladie qui le priva de l'usage de la raison. Il était fils d'une actrice du théâtre flamand où son père était lui-même chef d'orchestre. Entrainé dans une „tournée" en Hollande, c'est là que se déclara sa vocation. Au retour, en 1867, il entra à l'Académie, où il parut débuter comme graveur et exposa à Anvers dès 1873, *un Paysage aux Environs de Berchem*. Il obtint à Paris, en 1882, sa première récompense, une mention honorable, avec sa toile: *Dans la bruyère*. Très encouragé par un bienveillant et très éclairé amateur des arts, Henri van Cutsem, qui a beaucoup aidé à l'essor de l'art belge moderne, ses principales compositions appartiennent à cette collection, appelée à être installée, par le statuaire Guillaume Charlier, au Musée de Tournai. Robuste et beau praticien, il a tantôt la fraicheur la plus vive et l'éclat le plus printanier, comme dans cet exquis *Verger en Zélande*, avec ces jolies filles aux coiffes ailées, aux bijoux d'or dans les yeux, qui cueillent dans le pré vert, sous la neige des arbres en fleurs, les pervenches et les pâquerettes; tantôt il est d'une mélancolie très pénétrante avec ses scènes funéraires: le *Viatique* (1886), l'*Enterrement en Campine* (1888), Collection Van Cutsem; la *Veillée d'un mort en Campine* (1891) (au Musée d'Anvers), *Au Cimetière* (1894), (Musée de Bruxelles).

La carrière d'ÉMILE CLAUS a été assez accidentée, du moins au début et au point de vue tout professionnel. Né à Vive Saint Eloi (Flandre orientale) le 27 septembre 1849, il était le seizième enfant de la famille. Son père était un modeste épicier, établi au barrage de la Lys, pour la consommation des bateliers. Il eut beaucoup à lutter pour convaincre ses parents de la vocation artistique qui lui était venue de la contemplation du paysage environnant. Toutefois, avec la complicité de sa mère et du compositeur Peter Benoit, que le hasard avait conduit dans le pays, il fut autorisé à se rendre à l'Académie d'Anvers, où il étudia sous de Keyser. Ses débuts se ressentent assez longuement de ces influences scolaires. De 1874 à 1889 il peint des sujets épisodiques et sentimentaux, pris dans la réalité, tels que : *Richesse et pauvreté*, le *Chemin des écoliers*, le *Bateau qui passe*, la *Veille de la fête*, en particulier un



THÉO VAN RYSSELBERGHE. — L'heure embrasée.

Combat de coqs, avec des souvenirs de Bastien Lepage, qui, en 1880, annonçait quel réaliste puissant il pourrait être : il exécute notamment beaucoup de sujets et de portraits d'enfants. Cette peinture lui valut, du reste, de nombreux succès. Il voyagea en Espagne, au Maroc, en Algérie, sans modifier beaucoup son talent. Esprit profondément observateur et raisonneur, il distinguait toutefois, plus clairement chaque jour, l'évolution qui se produisait autour de lui et la route fâcheuse dans laquelle son succès même l'embourbait. Il eut le courage de rompre, perdit aussitôt, près du public et des milieux officiels, le renom qu'il avait gagné, mais n'hésita pas à tous les sacrifices pour parvenir à ce qu'il pressentait de neuf à réaliser. S'appuyant sur les données de l'impressionnisme, mais avec une liberté absolue, il traduisit avec la sensibilité la plus finement émue, toute cette vive, fraîche et lumineuse région de la

Lys, aux verdures aigües, diaprées de fleurs, aux maisons peintes, aux arbres majestueux, aux larges horizons animés par les belles vaches tachetées. Toute son œuvre tient désormais autour de son quartier général d'Astene, sur la Lys, près de Gand. On lui doit alors: *Ferme en Flandre* (1884), *Quand fleurissent les lychnis* (1885), le *Vieux jardinier* et *Sarcleurs de lin en Flandre* (1887), *La Crüe de la Lys, octobre* (1888), la *Rentrée des Vaches* (1889), la *Récolte des betteraves en Flandre* (1890), le *Passage des Vaches* (1899), *la récolte du lin* (1905), tous deux au Musée de Bruxelles, etc., auxquels il faut joindre quelques sujets de Zélande.

Le Luxembourg possède de cet artiste une exquise toile toute illuminée, qui porte bien le nom donné par l'artiste à sa demeure: „Zonneschijn", c'est-à-dire „Rayon de soleil". E. Claus est chevalier de la Légion d'honneur.



Victor Gilsoul. — Tournant du Canal de Bruges.

Albert Baertsoen fait avec Claus le plus frappant contraste, comme origine, comme tempérament, comme sujets. Il est né à Gand en 1867, dans une riche famille d'industriels, qui le destinait à la même voie, c'est d'abord en amateur qu'il commença à peindre. Il avait cependant débuté fort jeune et travaillé avec assez d'assiduité pour pouvoir exposer au Salon de Paris, en 1887, un *Canal, Matinée de Mars*; cette toile lui valut des encouragements, qui le décidèrent à se donner définitivement à l'art. Il vint dès lors à Paris et entra dans l'atelier de Roll, où il resta pendant deux ans. En 1889, il reprit ses expositions avec un *Dernier rayon* et n'a cessé d'exposer à nos Salons, (Société Nationale). Nul n'a traduit avec un métier plus sobre, une palette plus expressive, un art plus austère et plus viril, la mélancolie des canaux gantois, leurs quais mornes, leurs maisons délabrées, les vastes cours désertes de béguinages ou les petites places de Flandre, entourées de façades exigües, aux toits

de tuiles rouge tendre. On lui doit: *Vieux canal flamand* (1895), au Musée du Luxembourg, *Matin de neige en Flandre* (1895), *Cordiers sur les remparts* (1896), *le Soir à l'Asile* (1897), *le Soir sur l'Escaut, Rivière en décembre; Grande rue à Nieuport; Vieux quai en novembre*, etc. Le Musée de Bruxelles garde de cet artiste *Les chalands sous la neige* (1901), un de ses plus beaux ouvrages, et au Luxembourg appartient *le Dégel* (1904), plein de frissons et d'humidité, d'une poignante tristesse sous son ciel morne, qui est peut-être son chef-d'œuvre.

Deux autres gantois méritent une mention spéciale: l'un, JEAN DELVIN, a étudié les formes et la vie des animaux avec un certain caractère de grandeur héroïque, qui rappelle la conception des Géricault et des Delacroix. Ses principaux ouvrages sont, après quelques essais historiques, bientôt abandonnés: *Pêcheurs de crevettes* (Musée de Gand); *Combat de chevaux, la Baignade; Courses de taureaux, l'Attelage* (1909) (Musée du Luxembourg) etc. Né à Gand le 9 juin 1853, il fut élève de Portaëls, de Cluysenaer et surtout de l'Académie de Gand, dont il est, depuis, devenu Directeur.



ALEXANDRE-THÉODORE, HONORÉ STRUYS. — La Confiance en Dieu (Collection Van Cutsem).

L'autre, THÉO VAN RYSSELBERGHE, relève de plus près de l'école française. De même que Claus, il est apparenté avec les impressionnistes; de plus près même, car il fait exactement partie du groupe des „pointillistes". Mais, malgré le procédé, qu'il a adopté, de la décomposition du ton, il montre une certaine liberté dans la touche et s'est sagement tenu en garde contre l'esprit de système exagéré. Il est né à Gand le 23 novembre 1862. Il étudia d'abord à Gand, puis à Bruxelles; c'est en 1886 qu'il se rallia aux tendances nouvelles de France; il vit d'ailleurs principalement à Paris. Un voyage en Espagne et au Maroc développa chez lui le sentiment de la lumière. Théo van Rysselberghe a peint dans une gamme fraiche et fleurie, des portraits, des sujets de nu et même des décorations murales importantes comme celles de l'hôtel Solvay. L'*Heure embrasée* est une des compositions qui montrent, avec son souci de la forme, sa prédilection pour les pleines lumières de midi.

Plus jeune, GEORGE MORREN bien que né à Hoogboone près d'Anvers, en 1868, relève de ce milieu gantois, comme élève de Claus et comme se rattachant à cette direction impressionniste française, mais plus près de Renoir que du pointillisme de Pissarro. Il commença à peindre à l'Académie d'Anvers, après avoir terminé ses études de droit, et entra, à Paris, dans l'atelier de Roll et de Carrière.

Enfin, aux beaux et puissants réalistes du paysage, à la suite de Baertsoen, mais contrastant avec ce maître par son caractère tout optimiste, son tempérament sanguin de coloriste chaud et vibrant, il faut rattacher VICTOR GILSOUL, né à Bruxelles le 9 octobre 1867, qui a peint avec un sentiment ému les *Lueurs crépusculaires* sur les canaux de Flandre et des Pays-Bas, les petites lumières clignotantes des *Maisons au bord de l'eau*, les coins les plus solitairement pittoresques de Nieuport, de Bruges ou du Brabant. Son père était cabaretier; il dessina dès qu'il sut tenir un crayon; ses maîtres furent Artan et Courtens; sa première exposition date de 1884. Le Musée du Luxembourg possède de cet artiste *Soir en Brabant.* Celui de Bruxelles possède de lui *Sur le chenal*, *Un soir de novembre*, *Dordrecht* et *Accalmie.*



LÉON FRÉDÉRIC. — Les Marchands de craie (Musée de Bruxelles).

Un de ses plus remarquables ouvrages est ce *Tournant du canal de Bruges*, si curieux avec ses lignes de hauts peupliers qui s'enchevêtrent. Madame GILSOUL, née KETTY HOPPE, est également aquarelliste de talent.

Il est maintenant, dans l'ordre des représentations humaines, deux figures exceptionnelles, qui dominent cette génération. Elles sont bien connues en France où elles ont conquis tous leurs grades. Ce sont: Alexandre Struys et Léon Frédéric.

ALEXANDRE-THÉODORE, HONORÉ STRUYS est né à Berchem, le 24 janvier 1852. Il est d'origine hollandaise et appartient à une famille de modestes artistes. Le grand-père était peintre, et le père peintre verrier. Sa vocation se dessina, dès l'enfance, à l'école







LÉON FRÉDÉRIC. — Les Ages de l'Ouvrier (Musée du Luxembourg).

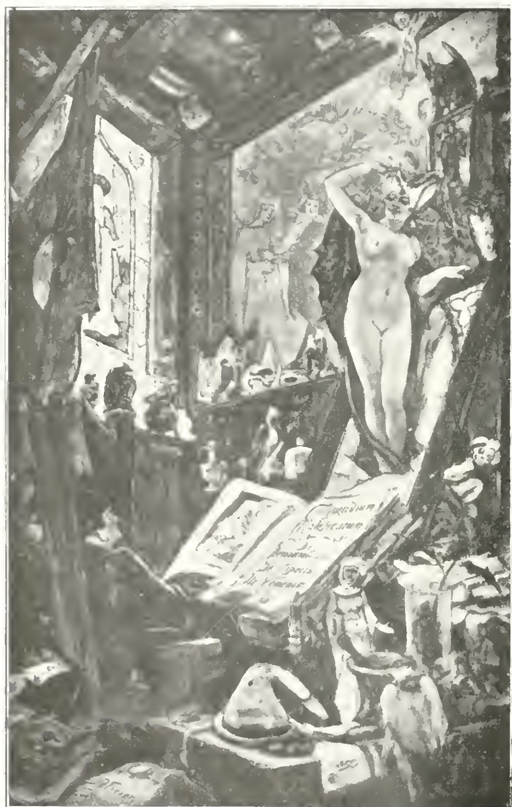
communale de Dordrecht. On le conduisit quelque temps chez un peintre, à Rotterdam, puis ses parents vinrent s'installer à Anvers, afin qu'il pût étudier à l'Académie. Il avait alors douze ans. Sa première peinture fut exposée à Gand en 1871. Ses tableaux de début touchent au „genre". Il subit bientôt une première modification et produit de nouvelles compositions de caractère fortement académique, mais qui attestent déjà un tempérament d'artiste préoccupé de l'expression ou de l'émotion, c'est-à-dire ayant, avec les soucis de métier, qui n'abandonnent jamais un vrai flamand, le désir de dire quelque chose de l'humanité de son temps. Ce sont des sujets, dans le sens propre du mot, avec des intentions souvent



Eugène Laermans. — L'Ivrogne.

trop soulignées par la dimension des compositions, toujours de grandeur nature. Tels sont: *les Oiseaux de proie*, exécutés en 1874, encore à Anvers, qui réunit au chevet d'un moribond deux Jésuites, l'un brandissant sa croix d'un geste menaçant, l'autre qui écrit un testament d'un air d'avidité. Ce tableau, du reste, fit scandale dans la Belgique catholique et fut refusé par le jury de l'Exposition de Paris en 1878, en même temps qu'il commençait la réputation de l'auteur. C'est un curieux point de départ pour arriver à tous ces tableaux ultérieurs où le prêtre, acteur principal, jouera un rôle touchant et consolateur. A ce moment, on lui offre la place de professeur à l'Académie de Weimar, occupée par Verlat; il accepte et enseigne jusqu'en 1883, époque où il se rend en Hollande. Il s'y marie, retourne en Belgique

et dès lors sa voie est tracée. Il s'installe à Malines, dans la solitude; il y est pris par la vie populaire et, comme de Groux, par ses misères et ses détresses, par les humbles milieux où les actes quotidiens et les événements qui marquent l'existence revêtent également un caractère de simple grandeur. Il peint lentement, posément, avec recueillement, toujours sur nature, dans des harmonies roussatres, avec une conscience supérieure de réaliste expressif; il sait tout voir, mettre chacun à sa place et donner son rôle à tous ces obscurs témoins de la vie, à tous ces meubles, compagnons de tous les jours, qui ont déjà vu passer des générations, à tous ces ustensiles ou bibelots du ménage, dont on sent que chacun a son histoire, qui marque un épisode de celle des êtres destinés à vivre et à mourir au milieu d'eux. C'est d'abord la *Potion*, 1887, puis l'*Enfant malade* (1888): c'est le *Viatique*, une vieille femme conduisant dans une seconde pièce un prêtre portant l'hostie sacrée à un mourant: c'est la *Prière*, une bonne vieille en jupe rouge, agenouillée, le dos à la fenêtre, dévidant un chapelet, tandis que son chat ronronne sur une chaise; c'est la *Dentellière* préparant quelque nappe d'autel, qu'examine un prêtre, devant la fenêtre d'où l'on voit se dresser le clocher de la Cathédrale. C'est enfin la *Confiance en Dieu* (1891), de la collection Van Cutsem. Un homme est couché dans son lit, la couverture jusqu'au menton, dans un triste intérieur au jour rare; près de lui une pauvre vieille est assise, douloureuse et résignée, et comme priant intérieurement. Rien ne peut rendre cette angoisse et cette détresse auxquelles participent toutes les choses inanimées.



Félicien Rops. — Faust (Collection Hoogendijk)

Léon Frédéric est né à Bruxelles le 26 août 1856; il a du sang français dans les veines, car ses grands parents étaient de St. Quentin. Il serait d'ailleurs le principal représentant de la prétendue direction Wallonne, car presque tous ses tableaux, depuis bien des années, sont exécutés dans les Ardennes, au village de Nafraiture, exactement contre la frontière. Son père, qui était horloger, avait un certain goût pour les arts, qui allait jusqu'à peindre en amateur. Frédéric doit à son éducation une habileté manuelle surprenante en toute chose, qui l'a conduit à son développement artistique avec une grande rapidité. Elève de

Portaëls, il échoua au concours de Rome, mais voyagea néanmoins en Italie en compagnie du statuaire Dillens. Il y subit fortement l'influence des maitres, en particulier des primitifs, et ce culte s'associa dans son esprit avec l'influence des peintres anglais qui s'en sont inspirés, comme Burne Jones, et surtout avec celle du mouvement français créé par Bastien Lepage. *Les Marchands de craie* (1882) Musée de Bruxelles, l'attestent positivement. *La vieille servante*, du Musée du Luxembourg, si touchante dans son attitude de pauvre vieille chose fidèle et résignée, affirme également, à cette heure, chez ce réaliste, qui, ainsi que Struys, cherche toujours le fonds d'humanité, un sentiment de coloriste délicat. Il le sacrifie plus tard à un métier d'un dessin cerné, rigoureux, incisif, extraordinairement volontaire et significatif, et de tons assemblés en discordances aigües, mais supérieurement expressives, avec lequel il traduit, soit les actes de la vie du paysan ou de l'ouvrier, soit les rêves qui hantent le cerveau des hommes modernes en face du grand spectacle de la nature et devant les inégalités des conditions humaines. Car son art, tendu, violent, âprement éloquent, mais toujours par des moyens d'ordre essentiellement pittoresques, est un art foncièrement idéaliste, sous les deux aspects qu'il revêt, de représentations réelles ou d'allégories.


Fernand Khnopff. L'Encens.

Le Musée de Bruxelles comprend presque une salle de lui avec les *Marchands de craie* (1882), la frise *des Ages du paysan* (1887), les *Petites communiantes* et un paysage en triptyque, *Clair de lune* (1900). Le Musée d'Anvers possède les *Boëchelles* (1888), celui de Gand le *Repas des Funérailles* (1886), celui de Liège le *Paysan mort* (1885). Le Luxembourg, près de la *Vieille servante*, de 1885, conserve le triptyque, qui réunit, avec l'accent âpre et poignant d'une forte moralité réaliste, les différents actes de la vie de l'ouvrier; les *Ages de l'Ouvrier*, depuis l'enfance qui se traîne dans le ruisseau, l'amour dans les promiscuités de l'usine et de la rue, la mort entre la prison et l'hôpital, avec le corbillard devant lequel flotte le drapeau rouge de la révolte; mais, aussi, les deux grandes consolations du peuple: le travail et la maternité. Ce musée possède aussi les trois grandes toiles de l'*Age d'or*, léguées par Georges Michonis. Dans les œuvres proprement allégoriques il faut citer: *Le peuple, un jour, verra le Soleil* (1891), *La Vanité des grandeurs* (1892), *Tout est mort* (1894), qui disent sa pensée sociale, tandis que *la Nature* (1893) ou le *Ruisseau* (1900) exaltent, avec les compositions consacrées à St. François d'Assise, le premier des naturalistes des temps modernes, la splendeur de son grand rêve panthéiste. Un cycle de vastes dessins: *le Blé et le Lin* (1888—1889) appartient à la princesse Tenichett.

Les grands problèmes sociaux et moraux ont, du reste, préoccupé au plus haut degré les dernières générations de l'école belge. Au point de vue populaire, si la France a

ouvert la voie, la Belgique, pays d'industries, d'usines et de mines, a suivi de près les conflits entre le Capital et le Travail et assisté quotidiennement au soulèvement de toutes les revendications prolétariennes. Son art y a pris un accent d'énergie particulière, de tension et de tragique, qu'on a pu sentir déjà chez Constantin Meunier et Léon Frédéric. Ce caractère de réalisme fortement expressif, dans l'ordre des choses populaires, se marque encore d'une façon intense chez EUGÈNE LAERMANS. Il est né Molenbeek St Jean, quartier de Bruxelles, le 21 octobre 1864; son père était caissier à la Banque internationale. Comme tout le monde, il étudia à l'Académie, mais il travailla surtout en solitaire, tel que son prédécesseur Ch. de Groux à qui il ressemble par ses vertus expressives et aussi par son défaut de renouvellement devant la nature. Il s'inspire, de même, du vieux Breughel, mais avec un pessimisme tout moderne, une sorte d'exaspération pathétique, qui touche parfois à la caricature. Il affectionne, du reste, particulièrement Daumier. Ses groupes de prolétaires, ses troupeaux d'émigrants, sont taciturnes et farouches; ce n'est pas dans leurs rangs pressés, qui roulent comme un fleuve fatal, qu'on découvrirait le petit marmiton classique des foules révolutionnaires de France. Rien n'est plus tristement saisissant que cet *Aveugle* qu'une fillette conduit à grands pas sur une longue route au crépuscule, et rien n'est plus lamentable que son *Ivrogne*, inerte, ramené par sa femme et ses enfants sur le chemin chargé de neige. Le Musée du Luxembourg possède de cet artiste *Fin d'Automne*.



JAMES ENSOR. — Le Salon bourgeois en 1881.

Ce fonds de mysticité, qui pèse à travers les divers modes réalistes, se dégage en toute liberté dans un autre groupe, qu'on traite de groupe Wallon. Nous avons vu qu'on pouvait déjà, pour une part de son œuvre, y inscrire Léon Frédéric. Faut-il mettre à leur tête un singulier artiste qui, du reste, appartient à une génération bien antérieure et dont l'œuvre, fort restreinte pour la partie peinture proprement dite, est surtout célèbre dans le dessin, et surtout dans l'estampe: Félicien Rops? On ne peut nier, dans tous les cas, que cette œuvre n'ait eu quelque influence sur certaines tendances ultérieures.

ROPS (FÉLICIEN, JOSEPH, VICTOR) est né à Namur, en Wallonie, le 7 juillet 1833 et il est décédé en 1898 à Paris, où il avait fixé principalement sa résidence. Il appartenait à une



JEAN DELVILLE. — L'Ecole de Platon.

famille bourgeoise, enrichie dans le commerce des toiles imprimées. Il prit de bonne heure goût aux images, ne fut pas découragé par les siens et vint travailler à Bruxelles, à l'atelier St Luc, où il se trouva en compagnie de de Groux, de Constantin Meunier, de Louis Dubois, etc. Il débuta par des dessins et des caricatures pour des journaux locaux et dans l'esprit de Gavarni ou de Daumier; subit fortement l'influence de Courbet, lorsqu'il se mit à peindre, comme il apparait dans son *Bois de la Cambre*, puis momentanément de Millet; il illustre les vieilles légendes flamandes de Charles de Coster et enfin il vient s'installer à Paris en 1865. C'est de ce moment que commence son développement vraiment personnel, d'abord en images vives et libertines, puis en une sorte d'érotisme morose, d'hystérie si poignante et si exaspérée qu'elle atteint un caractère de tragique grandeur. Alfred Stevens avait peint le monde et le demi-monde, Rops peint „la fille" et il crée, à la manière romantique de Baudelaire, de Barbey



Auguste Levêque. — Le Triomphe de la Mort.

d'Aurevilly ou de Huysmans, une sorte d'épopée terrible et angoissante de la prostituée, dans laquelle il accouple furieusement la Luxure et la Mort. Mais Rops ne perd jamais les fortes vertus du terroir; chez lui la forme n'est jamais sacrifiée à l'intention et il est un des plus purs plastiques de l'art belge. Toute cette œuvre est plus particulièrement dessinée ou gravée. Le Luxembourg possède, grace au don Charles Hayem, quatre dessins, parmi lesquels le frontispice des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly et le frontispice du *Vice suprême* de Péladan.

Ce qu'il y a de particulier, dans ce développement de romantisme dégénéré en exagérations expressives, c'est qu'il est sorti du sein d'un réaliste originel. C'est le même cas, qui s'est produit pour Fernand Khnopff ou James Ensor, tous deux contemporains, qui ont débuté dans une voie réaliste de scènes modernes, voisinant même avec l'impressionnisme, pour évoluer dans un sens tout idealiste et mystique. Fernand Khnopff, dans sa dernière manière,

se rattache, en un certain sens, sinon à l'esprit, du moins aux formes de Rops. Mais ses débuts nous le reportent à une manière toute différente. Né au château de Grembergen près de Termonde, le 12 septembre 1858, d'une famille anciennement originaire d'Autriche, il fut élevé à Bruges et ce premier séjour laissa une empreinte profonde sur son esprit. Il fit des études littéraires complètes à l'Université de Bruxelles, étudia le dessin à l'Académie de cette ville en 1877, puis sous la direction de X. Mellery. Enfin il vint à Paris, où il s'incrivit quelques mois à l'Académie Julian. Il fut déjà séduit à ce moment par A. Stevens et F. Rops, mais il sentit surtout l'influence du mouvement impressionniste français et affirma ses tendances, au cercle de l'*Essor*, en 1882, avec deux curieuses toiles: *Boulevard du Régent* et *En écoutant du Schumann*, toile d'intérieur d'une exécution recueillie, de beaux accords sobres et rares, qui évoquent le souvenir des premiers Whistler et Fantin. Mêlé au mouvement du journal de la Jeune Belgique et du Salon des XX, il évolue sous l'influence des idéalistes anglais et français: Burne-Jones et Gustave Moreau ou même des rêveries fantastiques d'Odilon Redon et, après quelques sujets modernes pris dans la vie anglaise, tels que: *Lawn-tennis*, il se borne presque exclusivement à un genre de symbolisme mystique, avec *Sphynges*, *Harpie moderne*, *l'Offrande*, *L'aile bleue*, *l'Encens*, *les Lèvres rouges* etc.


HENRI EVENEPOEL. — L'Espagnol à Paris (Musée de Gand).

Né à Ostende le 13 avril 1860, d'une famille d'origine anglaise, James Ensor étudia à l'Académie de Bruxelles de 1877 à 1881, sous la direction de Portaëls. Son premier Salon date de 1881. Ainsi que Khnopff, il fit partie du cercle de *l'Essor* et de la *Société des XX*. Il subit, lui aussi, de bonne heure, l'influence des impressionnistes français en s'assimilant leurs principes sous une forme originale qui annonce les notations subtiles et délicates des néo-impressionnistes. Tels sont le *Salon bourgeois en* 1881, dans une harmonie distinguée de tons froids, bleus, verts et blancs, relevés de quelques roux et *Après-dîner à Ostende*. Ce sentiment si intime des intérieurs fut à son tour abandonné et James Ensor s'est de préférence livré à la gravure, genre dans lequel il a traduit des visions fantastiques et de sombres cauchemars.

Mais le véritable idéalisme s'est manifesté en Belgique sous un aspect beaucoup plus large, atteignant jusqu'à l'ampleur de la peinture murale avec tout un groupe d'élite intellectuelle, dont certains représentants ont voulu répandre leurs principes par la plume aussi

bien que par le pinceau. A leur tête se trouvent JEAN DELVILLE et AUGUSTE LÉVÊQUE, tous deux du pays Wallon, ce qui justifie jusqu'à un certain point la désignation locale qu'on donne à leur groupe. Ils se sont fait connaître par des productions littéraires en même temps que par des travaux artistiques. Delville a publié le *Frisson du Sphinx*, Lévêque est l'auteur de *Au cours des âges*, sans compter les articles de combat pour répandre leurs doctrines et soutenir les droits de la pensée en face de la matière. De même que les jeunes idéalistes français, ils prirent leur mot d'ordre au Salon de la „Rose + Croix", près du „Sar" Péladan et sous l'influence des poètes symbolistes de France et d'Angleterre. Après avoir participé aux expositions très actives des XX, ils fondèrent de leur côté, à Bruxelles, vers 1895, un Salon des Idéalistes pour défendre le sens de la Beauté, qui leur semblait menacé. Ils ont créé un art hautain, d'imagination et de rêve, relevant, comme celui de Frédéric, qui les devance, des grands florentins Botticelli ou Signorelli, évoquant de loin le souvenir de Gustave Moreau. Si Wallons qu'on veuille bien les dire, leur symbolisme représente ce qu'il y a de subtil et de mystique dans l'âme flamande depuis Memlinc et Quentin Matsys. Ils ont montré, de plus, une aptitude décorative, qui est tout-à-fait dans l'esprit de la race flamande. On doit à Delville: *Cycle passionnel*, *Trésors de Sathan*, *Impéria*, *La fin d'un règne*, *L'amour des Ames*, exposé à l'Exposition de Paris en 1900 et *l'École de Platon*, qui a figuré à Paris au Salon de 1898. C'est une vaste composition qui groupe, dans un jardin merveilleux, peuplé de cyprès et d'arbres aux fleurs singulières, traversé par des paons aux longues queues blanches, les disciples du Maitre, au nombre de douze comme les apôtres du Christ, le corps nu, longs, minces et fièrement élégants, réunis en nobles attitudes pour recevoir de leur côté, apôtres de l'Esprit pur, la révélation de la Vérité et de la Beauté.

Essentiellement pessimiste, M. Lévêque est l'auteur de *Job*, *Circé*, *les Portes de l'Enfer*, *le Doute*, *la Parque*, *les Ouvriers tragiques*, triptyque qui appartient au Musée de Bruxelles. *Le Triomphe de la Mort*, a figuré au Salon de 1900,et représente, dans un beau paysage d'été, d'une splendeur douloureusement ironique, *la Mort*, sous la forme d'un vieux moissonneur qui fauche, au milieu des épis, les hommes, les femmes, les enfants, tandis que des amoureux, le dos tourné, s'embrassent pleins d'illusions et qu'une jeune mère donne le sein à un enfant, absorbée dans son amour maternel. A cette inspiration, il faut rattacher M. Émile Fabry, né à Verviers le 30 décembre 1865, qui, après s'être occupé d'art industriel, se livra exclusivement à l'art pur. Il est professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. On lui doit des œuvres, surtout sur le mode décoratif, notamment au théâtre de la Monnaie, parmi lesquelles il faut citer: *Souvenirs*, *Vierge anxieuse*, *Poète évocateur*, *les Heures*, *la Nature et le Rêve*, *Orphée*, *la Danse*, etc.

Appartiennent encore à ce groupe: Constant Montald, Charles Doudelet, Ciamberlani, Emile Motte.

Enfin, parmi les artistes, qui se distinguaient dans les dernières années du siècle, il faut citer AUGUSTE OLEFFE, né à St. Josse-ten-Noode (Bruxelles) en 1867, qui débuta à quatorze ans dans un atelier de lithographe et fut encouragé spécialement par le Mécène bruxellois, dont nous avons déjà signalé les bienfaits, Henri Van Cutsem, qui lui acquit plusieurs tableaux parmi lesquels la *Dame au bord de la Mer*. Il peint de préférence la figure et le portrait, avec un métier vigoureux, curieux d'harmonies, de touche hardie. Puis HENRI THOMAS et HENRI EVENEPOEL. Celui-ci, né à Nice en 1872, est mort à Paris en 1900. Il fit partie de l'atelier Gustave Moreau et, comme la plupart de ses camarades, évolua vers la vie et s'orienta du côté des Espagnols. Cet artiste, doué de dons supérieurs de coloriste, a laissé, du moins, à sa mort si prématurée, quelques morceaux qui conserveront son souvenir, dont nous citons comme le plus important le portrait du peintre Iturrino, *l'Espagnol à Paris*, drapé dans son large manteau, avec le fond du paysage du Moulin-Rouge, qui appartient au Musée de Gand.



MAX LIEBERMANN

QUARTIER DES JUIFS A AMSTERDAM

Collection de M. A. Rothermund, Dresde

CHAPITRE XI.

ÉCOLES DE SUISSE, D'ALLEMAGNE ET D'AUTRICHE-HONGRIE.

§ 1. École Suisse.

GÉOGRAPHIQUEMENT, la Suisse est située au centre de l'Europe, entre trois grandes nations dont elle emprunte la langue et à l'influence desquelles elle est naturellement exposée, dans l'ordre intellectuel et moral. De même les manifestations de la pensée y sont facilement absorbées par ses puissantes voisines. Dans le domaine de l'art, si la France a adopté Liotard et Léopold Robert, l'Allemagne, qui lui avait pris autrefois Holbein, lui a emprunté aujourd'hui Bœcklin. L'accent proprement local est donc assez peu marqué dans les productions helvétiques et les tendances de l'inspiration artistique se répartissent selon trois orientations différentes, suivant l'attraction exercée du côté de la frontière française, allemande ou italienne. Ici, c'est dans le sens de l'observation réaliste, là dans une direction de romantisme historique ou mythique, ailleurs, du côté du sud, avec l'ambition de se mesurer aux tentatives des artistes du nord de l'Italie pour traduire les aspects pittoresques des sites alpins.



HANS SANDREUTER. — A la Porte du ciel.

Ce ne sont guère, durant la première moitié du siècle, les talents d'Auguste Calame (Vevey 1810—Menton 1864) célèbre dans les fastes des pensionnats où ses dessins ont servi de modèles, ni de Karl Bodmer (Zürich 1809—Chailly 1893) installé près de Barbizon, prisé dans les milieux romantiques et prôné par Théophile Gautier, qui suffiront à donner une physionomie très distincte à l'École helvétique. On ne peut guère également que citer Barthélemy Menn (Genève 1815—1893), professeur à l'École des Beaux-Arts de Genève depuis 1848, qui a droit à une place dans l'histoire de l'art de son pays, moins par ses propres travaux que par le rôle exceptionnel d'éducateur qu'il a rempli avec son enseignement de caractère si élevé, aussi bien philosophique que technique.

Dans la deuxième partie du siècle, la peinture, comme en tout le reste de l'Europe, prend un développement assez notable. Du côté de l'inspiration germanique va dominer la personnalité exceptionnelle de Bœcklin. Nous la retrouverons un peu plus loin, au chapitre de l'art allemand, puisque c'est là qu'elle a pris sa place. Mais Bœcklin a laissé dans son pays natal quelques disciples. Il y a d'abord son ami, le bâlois Sandreuter et le bernois Hodler. Le premier Hans Sandreuter est né à Bâle le 11 mai 1850 et il y est décédé le 1er juin 1901. On l'avait mis en pension à Orbe (Canton de Vaud) chez un vétérinaire empailleur; de retour à Bâle, on le plaça trois ans chez un lithographe, puis il est envoyé en 1870 à Würzbourg, où il eut l'occasion de voir des tableaux de Bœcklin, qui le frappèrent vivement. Il accomplit ensuite un voyage en Italie, en Bavière et en France. En 1873, il revient à Munich, travaille près de Barth, et de là il entre chez Bœcklin, son maître de prédilection, auquel il s'attacha et qu'il suivit à Florence en 1875. Curieux de tous les procédés, il a peint à l'huile, *a tempera*, c'est-à-dire à l'œuf, et à fresque. Son œuvre comprend des compositions de figures et des paysages. Les figures sont tout à fait dans la tradition de Bœcklin, d'une coloration très montée de tons et d'un réalisme pittoresque, parfois assez terre à terre. Il peint surtout des sujets de genre historique, le plus souvent sur le mode décoratif, comme on voit au Casino de Baden, en Argovie, à Zurich ou à Bâle, dans divers palais publics ou maisons privées. Il aime, en particulier, le bariolage des costumes de reîtres et de lansquenets, très puissant d'effet sur des fonds de neige: *Lansquenets dans la neige*, *Lansquenets enlevant un chariot*, ou allégories, dans la forme de son maître, comme *la Fontaine de Jouvence*, du Musée de Bâle. Mais si son réalisme nous semble un peu gros et tudesque, ses paysages, en revanche, sont bien personnels et tracés avec une écriture virile, nerveuse et hardie.



Ferdinand Hodler. — Adolescent et jeune Fille.

Ferdinand Hodler est né à Berne en 1853. Il a suivi les traces de Bœcklin dans le

choix de ses sujets, et, au début, dans sa manière forte et colorée; mais il se développe plus tard en un style âpre, violent et même volontairement brutal, au dessin fortement cerné, aux lignes combinées parallèlement et aux tons établis en larges et violentes localisations. On a appelé cela de l'impressionnisme de l'autre côté du Rhin; c'est plutôt une sorte d'académisme archaïque et farouche, qui rappelle, d'ailleurs, bien plus les œuvres du passé qu'il n'évoque les vraisemblances de la nature. *La Nuit*, *Eurythmie*, appartiennent à sa première manière; *la Vérité*, *le Jour*, à la dernière.

L'influence française est assez étendue sur l'art helvétique et contrebalance par son esprit de mesure les excès de l'école de Bœcklin. De ce côté, il conviendrait de rappeler le nom de la nombreuse famille des Girardet, graveurs, décorateurs, peintres d'histoire ou orientalistes; du décorateur L. P. Robert, de Ch. Giron, peintre de scènes de mœurs, de portraits



Eugène Burnand. — Les Disciples (Musée du Luxembourg).

et de paysages, excellent et brillant praticien; de Nicolet, Carl et Otto Vautier, Vallet, etc. On pourrait se souvenir que la France a recueilli dans son école le peintre-décorateur Grasset et le peintre-graveur Steinlen et Vallotton et A. Stengelin. Eugène Burnand, beau-frère de Jules et d'Eugène Girardet, n'est-il pas beaucoup des nôtres? Né en 1850, à Moudon, il fut d'abord élève, à Genève, de Barthélemy Menn, puis, à Paris, où il entra à l'Ecole des Beaux-Arts, de Gérôme. Durant la première partie de sa carrière, il se dirigea dans un sens purement réaliste d'observation des scènes de la vie rurale, et suivant le mouvement d'études en plein air créé par Bastien Lepage. Il exposa des sujets empruntés à la vie pastorale de son pays: *Taureau des Alpes*, *Changement de pâturage*, dans lesquels il se plaisait à traduire les belles formes mouvantes des animaux dans leur paysage alpestre. S'étant ultérieurement établi dans le Languedoc, en pleine campagne, non loin de Montpellier, il reprit avec succès ses thèmes ruraux sous ce nouvel aspect méridional, peignit en Provence les troupeaux de la Crau et de

la Camargue et fit, de la *Mireille* de Mistral, une illustration poétique et naturaliste, qui est restée célèbre. Vers 1890, le talent de Burnand évolua dans un sens religieux, un peu au moment où la même évolution se produisait chez son ami Dagnan-Bouveret. Mais Burnand n'est pas un mystique. Animé d'une foi profonde, mais d'une foi de calviniste, son inspiration a surtout un caractère réaliste. Tandis que les uns ont cherché à renouveler l'expression du sentiment religieux en art en recourant aux artifices d'imitation des maîtres primitifs ou d'adaptation des mœurs et des costumes orientaux, Burnand est resté dans l'ancienne donnée générale, mais revivifiée par l'étude attentive des réalités familières qui l'entouraient. Il a donné ainsi: *la Parabole du grand souper, la Cène, les Disciples*, Pierre et Jean, courant au tombeau à la nouvelle de la résurrection du maître. Ce dernier tableau est entré au Musée du Luxembourg en 1901. E. Burnand a fait aussi quelques incursions dans le domaine de l'histoire et il a exposé, en 1895, un *Charles le Téméraire, fuyant après la bataille de Morat*, sous la haute futaie de pins, qui a un grand caractère de vraisemblance rétrospective.



Auguste Baud-Bovy. — Sérénité (Musée du Luxembourg).

Dans ce milieu à demi français Carlos Schwabe représente l'esprit mystique et allégorique, inspiré des préraphaélites anglais et des quattrocentisti italiens; il a exposé en 1892 à la Rose + Croix et a été l'illustrateur du *Rêve*, d'Émile Zola, de l'*Évangile de l'Enfance*, etc. Le Luxembourg possède de lui: *Sur le Chemin* et *le Fossoyeur*, importantes aquarelles, provenant du legs Michonis. Mademoiselle Louise Breslau a été formée, après ses premières études à Zurich, où elle est née en 1858, sous l'influence de Bastien Lepage, très sensible dans ses premiers ouvrages, comme sa *Bretonne* (1851) et de Degas. Elle se sert de la peinture à l'huile et surtout du pastel, aime à traduire de préférence les figures de jeunes femmes et d'enfants et y apporte, avec un dessin intelligent, des colorations très délicates.

L'expression picturale des paysages de montagne est un problème qui a passionné nombre d'artistes. On s'est demandé comment des spectacles aussi grandioses, qui nous émeuvent si profondément dans la réalité, parviennent si peu à nous toucher, en général, dans leur représentation peinte. C'est parce que nous nous plaçons, en art, comme devant la nature, à un point de vue exclusivement panoramique. Or il y a là une question d'échelle; dans la mesure étroite du cadre, l'impression d'unité produite par les sensations multiples d'étendue, de hauteur, de lumière, d'effets, ne se reproduit que rarement et difficilement; il n'est pas nécessaire d'embrasser de si vastes horizons pour traduire la majesté des montagnes. Ce que l'italien Segantini a tenté, de son côté, nous le verrons un peu plus loin, avec tant de résolution et d'audace, a été essayé, naturellement, par des artistes suisses qui se trouvaient dans les mêmes conditions géographiques. Celui qui s'est montré le plus opiniâtre et qui est parvenu aux plus heureux résultats est Auguste Baud-Bovy. Né à Genève en février 1848, il est décédé à Davos le 3 juin 1899. Si on le rapproche du mouvement italien, ce n'est pas

qu'il en ait subi l'influence — du reste ce courant italien des Alpes est lui-même sous l'influence du naturalisme français — mais c'est qu'il a lutté avec lui pour fixer la splendeur de ces spectacles. Après avoir commencé ses études au collège de sa ville natale, il entra à quatorze ans dans l'atelier de Barthélemy Menn. Il le quitta à l'âge de vingt ans pour se marier avec une parente, Melle Bovy, d'une famille d'artistes connus. Il fut nommé à 22 ans professeur à l'École des Beaux-Arts de Genève. En 1877, il eut l'occasion de montrer à Castagnary et à Courbet, de passage à Genève, quelques-unes de ses études. Il le décidèrent à aller étudier à Paris, où il se rendit en 1880. Il y séjourna neuf ans et y exposa des vues de montagnes, prises des hauteurs même, mais dans des limites qui permettent à la peinture



Frederick Johann Overbeck. — Joseph vendu par ses frères (Musée de Berlin).

d'évoquer la magnificence imposante des ces aspects. Le Musée du Luxembourg possède un tableau : *Sérénité*, qui dit la grande paix des sommets dans la lumière.

On peut enfin signaler, à ses côtés ou à sa suite, les œuvres de Franzoni, Rehfous, Gos, de Goumois, etc.

§ II. École Allemande.

Un grand pays comme l'Allemagne ne pouvait manquer, au cours du XIXe siècle, d'offrir, en face des autres hautes manifestations de la pensée, le spectacle d'une vie artistique assez intense. Le développement des arts, en effet, y a été activé par la culture générale et particulièrement favorisé par l'amour-propre national, surtout après la fondation de l'empire.

A toute époque et, naturellement, dans les trente dernières années de cette période, nul effort n'a été négligé, nul sacrifice n'a été épargné pour arriver à la constitution d'un art qui exerçât sa prééminence sur le reste du monde. Mais l'art vit essentiellement de liberté; il fuit les magisters et les férules, et l'on ne crée pas une école comme on recrute un régiment. Aussi la physionomie de l'art allemand, malgré quelques rares et hautes exceptions, présente-t-elle, d'un bout du siècle à l'autre, un caractère académique, quelles que soient les formes que revêtent cet académisme et les traditions auxquelles il puise.

Du reste, depuis les temps lointains où il donnait les grandes figures d'Albert Dürer,



PETER VON CORNÉLIUS. — Les Cavaliers de l'Apocalypse (Musée de Berlin).

de Holbein et de Cranach, l'esprit germanique n'avait guère produit par lui-même que des imitateurs littéraux et médiocres comme les Dietrich et les Denner, ou les talents aimables, mais secondaires et sans vraie originalité locale, de Chodowiecki, qu'on appelle avec indulgence le „Chardin allemand" et de la fondante et cosmopolite Angelica Kauffmann, qui ne fait pas oublier Madame Vigée-Lebrun.

Il y a encore Raphaël Mengs, dont la personnalité prend quelque importance à la veille du nouveau siècle, parce que ses doctrines appliquent et commencent à répandre les principes de son ami, l'archéologue Winckelmann, de Salomon Gessner, du poète Lessing, aux-

quels devait se rallier lui-même l'olympien Goëthe, qui plaçaient dans l'imitation de l'art antique le critérium de toute beauté. Tout ce mouvement d'érudition, qui se développa sur le sol même de la Ville éternelle, où vinrent bientôt affluer les écrivains et les artistes allemands, eut, on le sait, son contre-coup sur l'art français et accéléra le mouvement analogue qui s'y était formé en exerçant son influence sur David, alors en contact à Rome, avec ces milieux archéologiques.

Le Danois CARSTENS (ASMUS JACOB) 1754—1798, est le plus célèbre représentant de la nouvelle formule classique; il offre, dans ses compositions modelées sur la sculpture grecque un ton savant et doctoral, qui est déjà très allemand. Mais la réaction contre l'art classique ne tarda pas à se produire en Allemagne. Le romantisme littéraire allemand, qui était un mouvement de réaction nationaliste, historique, poétique et mystique, eut sa répercussion dans l'art. Tout au début du siècle, en face du classicisme triomphant, Wackenroder, Tieck, les frères Schlegel opposent à l'art d'une civilisation morte un verbe nouveau, destiné à vivifier l'art et fondé sur la foi, les croyances et les traditions du temps. Ils exaltent, de leur côté, comme Châteaubriand chez nous, au même moment, le „génie du christianisme", qui devient synonyme, aux jours de résistance contre l'envahisseur étranger, de génie de la race germanique, opposé au génie français classique et païen.



LUDWIG KNAUS. — La Promenade aux Tuileries (Musée du Luxembourg).

Un courant religieux et mystique se forma donc dans l'inspiration artistique. On prenait comme idéal le moyen-âge; on rêvait l'alliance de l'église et de l'art; on ne regardait plus que les maîtres antérieurs à Raphaël, car la décadence de l'art avait commencé avec Raphaël, Léonard, Titien, et Michel-Ange, et nous nous trouvons devant la même crise que celle qui s'était produite dans l'atelier de David avec les *primitifs* et en présence des devanciers des préraphaélites anglais. Un grand mouvement de conversion se fit vers le catholicisme; tout un groupe d'artistes suivit l'excemple de Frédéric Schlegel et vint se grouper à Rome, qui devint le point de concentration des mystiques comme des classiques, dans le couvent désaffecté de San Isidoro, où il menèrent une vie toute monacale, mêlée de contemplations et de pastiches enthousiastes, mais lamentables, des maitres du XIVe et du XIIIe siècle.

Le premier des artistes qui forma le groupe, qu'on baptisa ironiquement, d'abord, du nom qu'ils conservèrent: les *Nazaréens*, est FRÉDÉRICK JOHANN OVERBECK, né à Lübeck le

juillet 1789, mort à Rome le 12 novembre 1869. Il est resté l'expression la plus typique de cet art minutieux et pauvre à la fois, qui réagit contre les errements du classicisme, non point par un contact, indispensable, avec la nature, mais par un retour servile vers des maîtres dont on ne pouvait avoir les fraîches et naïves ignorances ni la verdeur ingénue. Overbeck, formé à l'Académie de Vienne en 1806, vint à Rome avec son ami Pforr en 1810; le Zurichois Vogel les rejoignit: puis vinrent se joindre au groupe, en 1811, Cornelius, en 1815 Schadow et Veit, de Berlin, Schnorr von Carosfeld, de Leipzig et les viennois Fürich et Steinle.

Peter von Cornelius, l'un des plus célèbres d'entre eux, était né à Düsseldorf le 23 septembre 1783. Il est mort à Berlin le 6 mars 1867. Il étudia d'abord à l'Académie de Düsseldorf, commença par des travaux d'illustrations, entre autres du *Faust* de Gœthe. En



Adolph Menzel. — Le Concert de flûte (Musée de Berlin).

1809, il est appelé à Francfort par le prince-primat pour exécuter quelques commandes qui commencent sa réputation. En 1811, il est à Rome, au milieu des Nazaréens. Un moment il parut comme le chef de ce groupe, mais son tempérament plus robuste l'entraînait bientôt vers les maîtres du XVIe siècle. Durant son séjour à Rome, il exécuta avec Overbeck les décorations d'une salle de la maison du consul allemand Bartholdy, qui ont pour sujet *l'Histoire de Joseph* et qui sont conservées aujourd'hui au Musée de Berlin. En 1819, il est appelé par le roi Louis de Bavière pour décorer la Glyptothèque de Munich et, après avoir réorganisé l'Académie de Düsseldorf, qui devait prendre ensuite tant d'éclat, il est appelé en 1825 à diriger celle de Munich. Il a formé toute une école de peinture philosophique, historique et encyclopédique de cartons incolores, qui a quelque rapport avec la manière de Chenavard, avec qui, du reste, il se lia à Rome et qui resta son ami.

Après la dislocation du groupe romain de San Isidoro et lorsque le calme fut un peu revenu en Europe, après tant de sanglantes luttes, il se forma bientôt, dans les petits états allemands, des centres d'enseignement fort suivis. Ceux qui prirent la tête furent les Académies de Düsseldorf, de Berlin et de Munich. L'École de Düsseldorf devait jouer un rôle actif dans le développement de l'école allemande contemporaine. Après la direction de Cornelius, celle de son ancien camarade de San Isidoro, Frederick Wilhelm Schadow, fils du célèbre sculpteur, né à Berlin en 1789, décédé à Düsseldorf en 1862, fut particulièrement brillante et réagit vigoureusement contre les doctrines classiques, dans un sens italien et religieux. Diverses tendances s'y manifestèrent, et, à côté des tendances historiques, se forma une école

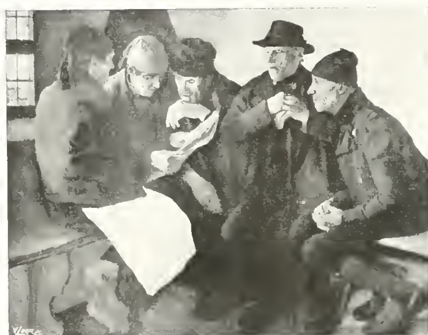


ADOLPH MENZEL. — Une Forge de Village.

de peinture de genre et de paysage, à l'imitation des anciens maitres de Hollande, mieux compris d'ailleurs, et sans doute aussi grâce à des facilités plus grandes de pénétration de l'influence romantique française. Parmi les nombreux artistes allemands qui se formèrent ou vivaient même à Paris — plusieurs, du reste, se firent naturaliser français — on n'a pas oublié les noms des frères Achenbach et de Knaus, qui figurent sur le catalogue du Luxembourg. LUDWIG KNAUS, en effet, fut de ceux qui travaillèrent quelque temps en France. Né le 5 octobre 1829 à Wiesbaden, il fit ses études artistiques à l'Académie de Düsseldorf entre 1845 et 1852, puis voyagea en Italie et séjourna a Paris jusqu'en 1860. Il est aujourd'hui professeur à l'Académie de Berlin. Sa *Promenade aux Tuileries*, du Luxembourg, est restée populaire. Elle est bien le type de cette peinture de genre, pittoresque et anecdotique.

Berlin, pourtant, pendant la première moitié du siècle, semble l'emporter sur les autres centres artistiques allemands par l'indépendance et par la puissances des talents. Il y avait déjà eu KARL BEGAS (1794—1854), élève de Gros, à Paris, fécond comme peintre de portraits, qui montre, avec une brillante technique, de solides qualités d'expression et de vie. Il est le père de toute une lignée d'artistes. Il y avait eu aussi un certain nombre de peintres peu connus et très intéressants, soit comme le portraitiste KARL WILHELM WACHS (1787—1845), élève de David, camarade de Begas chez Gros, soit comme les petits peintres FRANTZ KRÜGER (1797—1857), peintre de portraits et de sujets de genre et surtout de chevaux; EDUARD GÄRTNER (1801—1877), paysages, et KARL BLECHEN (1798—1840), physionomie instructive bien qu'incomplète, qui, comme Menzel, qu'il prépare, a déjà une vision assez libre du paysage, peint des vues de toits, d'usines, etc., et traite, avant Bœcklin, les sujets, devenus fastidieux à force d'être répandus en Allemagne, de faunes et de nymphes. Mais la personnalité qui domine ce groupe, comme elle domine tout l'art allemand, est celle de Menzel.

ADOLPH MENZEL est né à Breslau le 8 décembre 1815 et il est mort à Berlin le 9 février 1905. Il était fils d'un lithographe de commerce, qui vint s'établir à Berlin en 1830 et qu'il aidait dans ses travaux. Après un court séjour à l'Académie, en 1833, il se forma de lui-même et commença à peindre dès 1837. C'est une des grandes figures de l'époque contemporaine. Il représente, en particulier, pour l'Allemagne, le premier mouvement d'émancipation vers la liberté et la vérité. Il est le premier grand réaliste allemand des temps modernes. Son œuvre est considérable et touche à tous les sujets, rétrospectifs ou actuels, car il a aussi bien le sens du passé que celui du temps présent. De 1840 à 1860 son œuvre historique se concentre tout autour du grand Frédéric, dont il illustre la vie de dessins devenus célèbres et qui lui a fourni les sujets de peintures, la plupart au Musée de Berlin, dans lesquelles il montre toutes ses qualités supérieures de mise en scène, de compréhension des caractères, ses dons d'observation exceptionnels des attitudes, des gestes, des effets de la lumière. Tels sont : *Voltaire chez Frédéric* (1850) dans la petite salle à manger de Sans-Souci, d'une peinture un peu lourde, et surtout le *Concert de flûte* (1852), où le royal flûtiste se fait entendre dans l'intimité d'une brillante assemblée, accompagné par un quatuor de musiciens, parmi lesquels, au clavecin, on remarque le compositeur Bach. C'est d'un très joli effet de lumière, par la clarté des bougies, qui mettent dans l'air un léger tremblotement, et d'un charmant esprit rétrospectif. De 1860 à 1880, Menzel se porta sur l'histoire contemporaine et peignit les fastes de la cour de l'empereur Guillaume Ier. Sa physonomie a longtemps un caractère exceptionnel et isolé et, néanmoins, il a exercé une influence marquée sur la production allemande. Il a, d'instinct, par son tempérament clairvoyant et perspicace, des affinités avec les réalistes français, qu'il eut l'occasion de connaître dans ses divers voyages en France, en 1855, 1867 et 1868, surtout en 1867, où il se lia avec Meissonier et où il connut Courbet. C'est de France que lui vint la célébrité et c'est en France ou au retour de Paris qu'il produisit ses ouvrages populaires modernes, le *Théâtre du Gymnase*, le *Jardin des Tuileries*, le *Jardin des Plantes*, où il montre cette faculté peu commune de saisir le grouillement des foules dans les jeux animés de la lumière. Car il est le premier, en



WILHELM LEIBL. — Les politiciens du Village.

Allemagne, qui tenta de résoudre ces problèmes de l'atmosphère et de la lumière, qui ont si vivement préoccupé les naturalistes français. Dans cet ordre d'idées réalistes, il a peint des églises, au style rococo, avec des foules de femmes en prière, des salons, des rues, des marchés, comme cette *Piazza dell' Erbe*, à Vérone, et des usines, des fabriques comme sa fameuse *Forge*, du Musée de Berlin, qui date de 1875. C'est, sans contredit, son œuvre la plus considérable. Il y a de la foule et du mouvement sans confusion, de la lumière et de la fumée, une atmosphère épaisse et chargée. Malgré son goût trop marqué pour la multiplicité des petits incidents pittoresques, cette scène puissante a de l'ensemble. C'est un des plus beaux morceaux d'études sur la vie de l'art allemand. A partir de 1862 Menzel ne peignit plus à l'huile, il s'adonna surtout à la gouache, comme dans sa *Patisserie de Kissingen*, qu'il exposait en



Franz von Lenbach. — Petit Berger italien (Collection Schack).

France, en 1900. On a rapproché, plus ou moins exactement Menzel de Meissonier, en raison soit des analogies de leurs sujets rétrospectifs, soit de leurs dons d'observation.

Un autre réaliste qui mérite une mention toute spéciale dans l'histoire de l'art allemand contemporain est Wilhelm Leibl. Il était né à Cologne le 23 octobre 1844 et il est mort à Würzbourg le 4 décembre 1900. Il était fils d'un maître de chapelle de la cathédrale. Il étudia d'abord à Munich, avec Piloty et Ramberg en 1864. C'est là, en 1869, à l'exposition de cette ville, où l'art français était brillamment représenté par ses plus grands maîtres, et où une salle spéciale avait été réservée à Courbet, qu'il fut vivement frappé par les œuvres du grand réaliste. Cela le décida à partir immédiatement pour Paris, où il resta jusqu'en 1870 et où il

reçut les encouragements de Courbet lui-même. La guerre l'obligea à s'éloigner. Il se fixa en Bavière, peignant les paysans de la région, à l'existence desquels il se plaisait à se mêler. Leibl est vraiment un excellent peintre, doué d'une vision objective très droite et d'un sentiment de la technique très net et très ferme. Il peint ce qu'il voit sans y rien ajouter de lui-même, mais simplement, fortement, sans petitesse, avec une grande puissance d'expression et de vie. Ses deux *Paysannes de Dachau* (1875) provenant de la collection Munkacsy, qui figurent au Musée de Berlin, attablées dans un cabaret, en leur pittoresque costume exotique, ou les *Trois femmes dans une église* (1882) de la Kunsthalle de Hambourg, sont des exemplaires typiques de ce talent.

Il est encore un illustre artiste, que l'on classe volontiers parmi les réalistes, parce qu'il s'est surtout attaché à la peinture de la physionomie humaine. C'est FRANZ VON LENBACH,



MAX LIEBERMANN. — Les Fileuses.

né à Schrobenhausen (Haute-Bavière), le 13 décembre 1836, mort le 6 mai 1904 à Munich. Lenbach est, pourtant, moins un réaliste qu'un dilettante. Il est nourri des maîtres jusqu'à la moelle et ne voit jamais la nature qu'à travers eux. Mais il se les est assimilés avec une rare faculté d'absorption et il puise dans le vaste vocabulaire que lui fournissent Titien, Rembrandt, Van Dyck et Reynolds, avec une puissante maestria. Il y a beaucoup d'analogies entre Lenbach et notre Ricard, qu'il connut à Rome et qui influa sur son talent, mais Ricard est une nature enthousiaste, anxieuse et passionnée, tandis que Lenbach est un esprit savant, maître de soi, extraordinaire produit de culture et de volonté. Lenbach a étudié à l'Académie de Munich, avec Piloty, qu'il accompagna en Italie en 1858. C'est là qu'il se développa. Il y a de lui à Munich, à la collection Schack, un *Petit berger italien* couché, daté de 1860, en pleine lumière sous un ciel au zénith, sur un coin de lande semé de fleurs, comme dans un tableau de préraphaélite, qui montre les dons de peintre qu'il possédait déjà. Il a peint, comme notre Bonnat, tous les personnages illustres de son pays, avec ce métier savant, souple et

hardi et, ce qui a contribué à son succès, avec une réelle pénétration psychologique. On lui doit entre autres, les portraits de l'empereur *Guillaume I*, une collection innombrable de *Bismarck* et de *Moltke*, le portrait de *Wagner*, de *Mommsen*, etc., à la galerie nationale de Berlin.

La formule la plus directe et la plus énergique du réalisme dans l'école allemande a été donnée par Max Liebermann. Il est vraiment le premier qui ait aéré largement l'école en ouvrant toutes les fenêtres aux courants venus de France et de Hollande. Né à Berlin le 20 juillet 1847, d'une famille israélite qui lui fit donner une instruction très développée, il suivit les cours du Gymnase de Berlin et se dirigea à l'Université vers les études philosophiques; mais ses dispositions pour la peinture l'emportant sur tout autre vocation, sa famille le plaça dans l'atelier, célèbre par son enseignement, de Karl Steffeck, peintre d'animaux, d'histoire et de sujets militaires. Les progrès de Liebermann furent si rapides que son maître ne craignit pas de l'associer à ses travaux pour traiter des parties accessoires. Il étudia ensuite, en 1868, à Weimar, sous la direction de Pauwels, et surtout de Verlat, peintres belges, qui professèrent dans cette académie. Liebermann montrait déjà ses goûts pour les choses de la réalité: aussi, après quelques premières tentatives, vite abandonnées, sur le mode historique, s'attaqua-t-il, en 1872, à un sujet de vie: ses *Plumeuses d'oies*, qu'il exposa, en 1874, à Paris et qui appartiennent à la galerie Nationale de Berlin. Mais son tempérament réaliste l'appelait vers la France. Il vient à Paris en 1873 et se rend aussitôt à Barbizon, où Millet demeurait seul de la grande pléiade, mais où il semblait qu'il restait encore dans l'atmosphère la subsistance de ces fortes traditions. Il y avait, en outre, toute une nombreuse colonie artistique française et étrangère et notamment les autrichiens Ribarz, Jettel et le Hongrois Munkacsy avec son camarade L. de Pal. Liebermann se lia avec Munkacsy et ce fut par lui qu'il reçut la première communication de l'influence des naturalistes français: ce qui explique le ton assez monté des premiers ouvrages conçus sous cette inspiration. Il s'installa donc quelques années à Paris — de 1873 à 1878 inclusivement — et se trouva mêlé en plein à l'évolution qui, à ce moment, remuait si profondément l'école française. Liebermann quitta la France très pénétré par ce contact quotidien avec l'impressionnisme et les tentatives de l'école du plein air. Entre temps il avait fait quelques excursions en Hollande et il y peignait même les principaux tableaux qu'il exposait à Paris. Il y trouvait les conseils et l'appui moral de son illustre et grand corréligionnaire, Joseph Israëls, et désormais la Hollande devenait sa petite patrie. C'est, en effet, là qu'il a pris presque tous les motifs de ses



Fritz Karl Hermann von Uhde. — Jésus chez les paysans (Musée du Luxembourg).

bleaux. Au début, comme dans les premiers sujets de son maître Israëls, ses peintures offrent un certain caractère sentimental: le *Veuf* (1873), la *Sœur aînée* (1874), *Mère et enfant* (1878); mais sa vision devient bientôt plus objective et il peint les populations des petits villages marins de Hollande, soit en types individuels, comme l'*Échoppe du savetier hollandais*, la *Petite repriseuse de bas* (1881), la *Dentellière flamande* (1881), les *Petites orphelines hollandaises* (1887), les *Raccommodeuses de filets* (1888), la *Petite bergère* (1890), soit en compositions plus importantes, tant par la place faite au décor intérieur ou extérieur que par le nombre des personnages groupés. Ce sont par exemple des scènes d'asiles ou d'hospices, comme le *Jardin d'une maison de retraite à Amsterdam* (1880), cette *Cour de la Maison des orphelines à Amsterdam* (1881), qu'il a reprise de différentes façons, avec ses jeunes filles assises et travaillant dans l'ombre tachetée de lumière, en leur costume mi-partie noir et rouge.



EDUARD VON GEBHARDT. — La Cène (Musée de Berlin).

En se développant, le talent de Liebermann évolue dans un sens chaque jour plus austère, plus simple et plus expressif, soit dans la composition, soit dans la couleur. Ses personnages sont moins nombreux et plus absorbés par leur action; sa manière est plus âpre et son atmosphère plus enveloppée. C'est vers 1890 qu'il atteint l'apogée de sa personnalité. A cette date appartient la *Vieille femme à la chèvre* de la Pinacothèque de Munich, exposée à Paris en 1900, qui montre, dans la solitude d'un stérile paysage de dunes, une vieille femme tirant sa chèvre et sa chevrette, sous un ciel gris et bas de Hollande. Cet humble et médiocre spectacle est fortement émouvant par l'emploi des moyens pittoresques les plus simples et les plus sobres. Liebermann s'est fait aussi connaître comme portraitiste et paysagiste. Longtemps discuté dans son pays, où il a eu à lutter contre la coalition des influences académiques, Liebermann a fini par exercer une salutaire action sur les milieux jeunes et indépendants.

A ce cercle plus ouvert, plus libre, appartiennent certaines physionomies bien connues en France, où elles ont participé à toutes nos expositions. En première ligne, il convient de citer Fritz von Uhde. Né à Wolkenburg (Saxe) le 22 mai 1848, FRITZ KARL HERMANN VON UHDE fit ses premières études à l'Académie de Dresde. Après un passage de dix ans dans la cavalerie saxonne, il vint à Paris, où il fut, lui aussi, élève de Munkacsy. Comme son ami Liebermann, qu'il devait suivre en Hollande, il subit en France une complète transformation, abandonna les vieilles méthodes de peinture contrastée, dans les roux bitumineux, pour placer ses figures dans la grande clarté du plein air. Après quelques sujets choisis à travers la vie moderne dans le genre impressionniste, il reprit avec bonheur la tentative, à laquelle s'était livré un jour Liebermann et qui avait été inaugurée en France avec les premiers chefs-d'œuvre de Cazin, de porter les sujets de l'histoire religieuse dans les milieux populaires des temps modernes. Cet essai de renouvellement de l'art chrétien a été repris maintes fois dans tous les pays depuis le commencement du siècle. En Allemagne, en particulier, EDUARD VON GEBHARDT, né le 13 juin 1838 à St-Johannes, paraissait avoir résolu le problème en s'appuyant sur les vieux maîtres nationaux et en portant ses regards sur les temps d'Albert Dürer et de Luther. Elève de l'Académie de Düsseldorf, il reprenait la tradition historique et religieuse de cette école, où il est resté professeur, par un mélange d'archaïsme et de réalisme, mais d'un réalisme emprunté plutôt aux exagérations expressives des maitres anciens qu'à l'observation directe de la vie; il y apportait toutefois une conviction qui donne une certaine force à ses œuvres.



GOTTHARD KUEHL. — Une question difficile (Musée du Luxembourg).

Ces résurrections, que son premier maitre Munkacsy croyait avoir réalisées avec ses mises en scène théâtrales, Fritz von Uhde les obtenait par le simple moyen de sa sensibilité naturelle devant les phénomènes de la nature et devant les spectacles de la vie. Ses sujets évangéliques : *Laissez venir à moi les petits enfants*, *Jésus chez les paysans*, au Musée du Luxembourg, jolie et fraiche reprise, sous une autre forme et d'autres dimensions, du tableau du Musée de Berlin : *Entre, Seigneur Jésus, sois notre hôte*, la *Nuit de Noël*, la *Cène*, le *Sermon sur la Montagne*, etc., disent avec une discrète et intime émotion, une simplicité touchante et une certaine grandeur familière, les principaux épisodes de la vie de Jésus et comme dans l'atmosphère pacifiante de sa doctrine. F. von Uhde s'est montré aussi, à l'occasion, excellent portraitiste et il a peint des scènes d'enfants avec beaucoup de naturel et de délicatesse.

Dans cet ordre d'idées naturalistes GOTTHARD KUEHL n'a de religieux que son goût

pour les églises, les bonnes églises en style rococo, de Lübeck, de Hambourg, ou de Munich, comme aimait à les peindre Menzel et dont il traduit les architectures chantournées avec un véritable brio. Né en 1850, le 28 novembre, à Lübeck, il étudia à Dresde, vint en 1878 à Paris, où il fut frappé par les œuvres de Fortuny et par les tendances pleinairistes et luministes. Il travailla ensuite en Hollande et subit, dans ses premiers tableaux, l'influence de Liebermann: il y composa quelques charmantes peintures d'intérieurs, tels que celle du Luxembourg: *Une question difficile*, d'une exécution vive et brillante et d'une couleur délicate. Franz Skarbina, né le 24 février 1849, à Berlin, est aussi un de ceux qui ont marché les premiers sans hésitation dans cette voie moderne. Elève de Menzel, il débuta dans son genre, également sur des sujets de la vie du grand Frédéric, avec des effets papillotants d'éclairage. Il travailla en 1885 et 1886 à Paris, où se modifia son talent dans le sens des réalités contemporaines et du plein air; il a peint avec habileté des effets de lampe et de jour contrariés.



Anselme Feuerbach. — A la Source.

Il faut également citer, dans cet esprit naturaliste et moderniste, les beaux et forts animaliers Victor Weishaupt, né à Munich le 6 mars 1848, Heinrich Zügel, né le 22 octobre 1850 à Murrhardt, Wurtenberg et, beaucoup plus jeune, Rudolf Schramm-Zittau (né le 11 mai 1874 à Zittau), célèbre par ses volatiles; Jank, (né à Munich le 30 octobre 1868) et ses scènes de chasse et de sports; Hans von Bartels, né à Hambourg le 25 décembre 1856, établi à Munich, peintre de marines et de scènes de la vie des pêcheurs; Walter Leistikow, né à Bromberg le 25 octobre 1865, élève de Hans Gude et surtout de Liebermann; Ludwig Dettmann, né à Adelbye, près Flensburg, le 25 juillet 1865; Arthur Kampf, né à Aix-la-Chapelle le 26 septembre 1864, sans oublier Wilhelm Trübner, né à Heidelberg en 1851, Wilhelm Steinhausen, né à Sorau en 1868; Karl Haider, Ludwig Herterich, etc., etc. Quant à l'inspiration idéaliste, qui a trouvé en France et en Angleterre de si nobles représentants elle a été, à son tour, revivifiée en Allemagne, à peu près à la même date, par des personnalités exceptionnelles. Il en est une, du moins, qui a pris une importance capitale dans l'école germanique contemporaine et qui, malgré les inégalités de son talent, mérite une place d'honneur dans l'histoire générale des écoles européennes: c'est celle d'Arnold Bœcklin.

Arnold Bœcklin est de nationalité suisse. Il est né à Bâle le 16 octobre 1827, mais il est bien un suisse de nature germanique et il ne pouvait manquer d'être absorbé par l'école

allemande, qui se cherchait un guide dans cette direction néo-romantique, si conforme à son tempérament. Son père était marchand. Pour développer ses dispositions artistiques, il fût envoyé en 1846 à Düsseldorf, où il étudia sous Schirmer. C'était un milieu où les grands maîtres français du XVIIe siècle, Poussin et Claude Lorrain, étaient très en faveur. C'est peut-être là qu'il prit le goût qu'il montra longtemps pour ces deux maîtres. Il étudia ensuite à Bruxelles et poussa jusqu'à Paris, où il travailla beaucoup au Louvre. Il retourna à Bâle et, en 1870, il est à Rome. Il y est admis, dans le cercle d'un de ses compatriotes qu'on essaie de tirer de la pénombre dans laquelle son nom était un peu oublié, ANSELME FEUERBACH (né le 12 septembre 1829, à Spire, mort le 4 janvier 1880 à Venise), qui, élève lui aussi de l'Académie de Düsseldorf, avait étudié à Munich, à Anvers avec Wappers, et à Paris, dans l'atelier de



ARNOLD BOECKLIN. — Champs Elysées (Musée de Berlin).

Couture. Il a ensuite professé à l'Académie de Vienne. Il reste un peu de l'esprit de tous ces maîtres dans son art hybride où le romantisme s'assagit a son contact avec la tradition et qu'un réalisme prudent essaie de réveiller. Cela ne suffit pas à constituer une formule très originale, mais à cette date elle avait, avec un certain charme qui subsiste, quelque valeur pour l'école allemande, où l'inspiration idéaliste était toute sous l'influence des encyclopédistes de Munich. Bœcklin y fut-il sensible ? Il est plus vraisemblable de croire qu'il fut frappé, comme tous les artistes qui vont se rassembler sous ce ciel privilégié, par la splendeur du pays, la beauté de la race et la grandeur des maîtres. A Rome, Boecklin se marie avec une romaine, Angela Rosa Lorenza Pascucci, qui est l'éternel modèle féminin de toute son œuvre. Après de nombreuses pérégrinations, il se fixe à Florence, dans sa villa, près de Fiesole, où il est mort le 16 janvier 1901.

La grande réputation de Bœcklin ne lui vint qu'assez tard; sa première manière est loin d'annoncer l'originalité puissante et même outrée qui marque les œuvres auxquelles il doit sa réputation. Elles sont sur le mode classique de Poussin et de Claude Lorrain : paysages peuplés de faunes et de nymphes, d'une coloration très sobre, mais d'un sentiment de nature déjà intense, où ses acteurs commencent à jouer, encore discrètement, leur rôle de divinités impulsives et farouches. La galerie Schack, à Munich, comprend nombre d'ouvrages très instructifs de cette période.

C'est vers 1866 ou 1868 que sa manière s'accentue dans le sens des fortes colorations et de son réalisme mythologique. Dès lors, son imagination met au jour tout un monde de divinités singulières, qui n'ont aucun rapport avec les dieux conventionnels de la Fable et semblent vraiment l'expression exacte des forces de la nature, qu'elles représentaient pour les cerveaux enfantins des peuples primitifs. Ce sont des faunes velus et hirsutes, des satyres cornus, au pelage blond hérissé sur leurs corps bruns, demi-dieux bestiaux,



Arnold Bœcklin. — Combat de Centaures (Musée de Bâle).

grotesques et farouches, emplissant les forêts des éclats de leur rut perpétuel. Ces brutes privilégiées pourchassent les nymphes le long des sources et leur concupiscence va jusqu'à s'embusquer pour contempler avec avidité le corps de la chaste déesse endormie. Ce sont des hamadryades montées sur des licornes, apparaissant brusquement à la lisière d'un bois, entre les hauts fûts droits des sapins; ce sont des tritons et des néréides, demi-dieux mixtes, monstres marins, sirènes aux extrémités d'oiseaux dont les idylles d'une grosse sensualité se déroulent au milieu des flots. Le *Jeu des vagues*, de la nouvelle Pinacothèque de Munich, est le chef-d'œuvre de ce genre. Un Centaure bedonnant, accompagné de tritons barbus, couronnés de nénuphars, s'est précipité au milieu de néréides effrayées qui plongent au fond des eaux. L'eau est d'un mouvement et d'une transparence extraordinaire, la scène est d'un imprévu, d'un accent de vie et de vraisemblance, d'une impression intense du milieu marin, qu'on ne peut oublier. Bœcklin a peint aussi avec cette palette étrange, qui semble celle d'un Jordaëns à l'école d'un Carpaccio et d'un Botticelli, le monde turbulent



Arnold Bœcklin. — L'Ile de la mort.

des Centaures, qu'il avait peut-être appris à connaître, à Florence, dans les tableaux de Bellini ou de Basaiti, ou sur les *Cassone* de Piero di Cosimo. Mais c'est dans un style tout autre que l'*Éducation d'Achille* de Delacroix, ou que les hommes-chevaux nerveux et fiers, vrais demi-dieux que Gustave Moreau et Fromentin considéraient comme l'une des plus belles créations du génie antique. Bœcklin les peint, tantôt avec une vision homérique, luttant les uns contre les autres, comme dans le *Combat de Centaures* du Musée de Bale, tantôt avec une grosse humour joviale, d'une manière plus digne d'un peintre de genre comme Spitzweg, que de lui, allant se faire ferrer chez quelque maréchal de village. Son goût, il est vrai, est parfois détestable et ses compositions d'un esprit puéril. Il y a, malheureusement, nombre de ses ouvrages qui sont insupportables par leurs outrances, leur manque de mesure, la vulgarité et la lourdeur des formes. C'est en quoi son œuvre est très inégale, mais cela n'ôte rien à la valeur des autres créations, et il en est quelques-unes qui mettent vraiment Bœcklin hors



Hans Thoma. — Le Rhin à Säckingen. Musée de Berlin.

pair. Sa fantaisie inépuisable, puissamment triviale, est d'une compréhension panthéiste, qui n'a d'égale que celle de Wagner, sur le mode musical. Si pénétré d'italianisme et d'antiquité que parut Bœcklin, il est, avant tout, septentrional et germain. Cela explique son influence sur les milieux allemands des générations ultérieures, et, bientôt, on ne verra plus dans les expositions allemandes que faunes, satyres et centaures renchérissant en divertissements plus ou moins facétieux sur tout ce qu'avait tenté ce maitre, et que cyprès tendant leurs pointes dans le ciel, comme ceux qu'il copia si souvent dans son jardin de Fiesole.

Tout autour de Bœcklin se forma donc une école néo-romantique qui s'opposa au mouvement naturaliste issu d'influences étrangères, avec des airs d'école nationale. De ce milieu émergent certaines personnalités caractéristiques: nous avons signalé déjà, à propos de la Suisse, celle de Sandreuter. Il convient maintenant de s'arrêter en première ligne sur celle de Hans Thoma. Si inegale, elle aussi, que puisse nous sembler son œuvre, Hans Thoma est

un des maîtres les plus originaux de l'école allemande. Il ne ressemble, du reste, à Bœcklin, que d'assez loin et leur tempérament personnel est tout à l'opposé. Hans Thoma est un rêveur tranquille, un contemplateur paisible, et son imagination plus calme se complaît dans un horizon assez étroit. Né à Bernau, grand-duché de Bade, le 2 octobre 1839, d'une famille de bonnes gens peu fortunés, Hans Thoma grandit au milieu des bois, et fut vivement touché par ces premières impressions de nature. Ses dispositions précoces pour l'art furent remarquées et le grand-duc de Bade lui donna une pension, qui lui permit de suivre les cours de l'Académie de Karlsruhe. Il avait alors vingt ans. Il eut pour maître Schirmer. Il alla ensuite à Düsseldorf en 1867, puis à Paris, en 1868, où il subit fortement l'influence de Courbet. En 1870, il est à Munich, en 1874 en Italie, et en 1877 il s'établit à Francfort-sur-le-Mein jusqu'en



MAX KLINGER. — Fragment d'une peinture murale dans l'Université de Leipzig.

1899, date à laquelle il a été appelé à la Direction du Musée et de cette Académie de Karlsruhe, où il avait débuté comme élève. Ses premiers travaux n'ont rien de bien significatif. Ce sont des sujets vigoureusement peints, mais sans personnalité bien précise. Il se dégage bientôt, sa manière s'élargit et s'allège; après avoir été fort violemment discuté, il commença à être accepté dans son pays, en 1889, à l'occasion de l'ensemble qu'il exposa à Munich. Son œuvre, il est vrai, n'est pas indiscutable et l'esprit germanique des vieilles légendes, qui règne dans son art et qui en fait le charme, se manifeste quelquefois fâcheusement sur sa plastique. Comme paysagiste il a traduit avec beaucoup d'éclat, de puissance ou même de grâce, les vallées de la Forêt-Noire, avec leurs horizons de montagnes et les lourds nuages blancs dans le ciel bleu, les lisières des bois, les prairies traversées de rivières, aspects de nature pris toujours autour de lui, qu'il anime de paysans au travail ou au repos. D'autres

fois, la poesie qui s'exhale de ces paysages prend un corps, et se traduit sous la forme humaine, en figures contemplatives de nymphes, assises près des sources, de faunes jouant de la syrinx, de pêcheurs héroïques des temps lointains charmant leur repos aux sons de la flûte, tandis que des cygnes s'approchent pour les écouter. Cette églogue perpétuelle remonte même aux jours édéniques de l'humanité première et il se plait à peindre, avec le charme aimablement puéril d'un vieux maitre allemand, Adam et Eve, au milieu des merveilles du *Paradis*.

D'une génération beaucoup plus jeune sont Max Klinger et Frantz von Stuck, qui comptent parmi les représentants les plus autorisés de cette formule idéaliste. MAX KLINGER, connu surtout, au début, comme graveur original, a évolué vers la sculpture, qu'il traite avec des préoccupations expressives et des matières polychromes, mais il a pris, en même temps, une place marquante dans la peinture entre la voie de Bœcklin et celle de E. von Gebhardt. Il est né à Plagwitz, près de Leipzig, le 18 février 1857. Il étudia en 1874 à l'Ecole des Beaux-Arts de Karlsruhe avec Güssow, qu'il suivit à Berlin en 1875. Vers 1880, il se rendit à Bruxelles, à Munich et à Paris, où il s'occupa surtout de gravure. Il séjourna à Rome de 1888 à 1892. Il se fit connaitre en 1878 par un envoi à l'Exposition de Berlin, de deux séries de gravures originales, les unes sur la vie du Christ, les autres sur un thème très profane et très moderne ,,*Fantaisie sur un gant troué*'', qui causa, parait-il, un certain scandale. Il continua, quelques années, à se produire comme graveur. Son œuvre, très allemande par l'esprit philosophique qu'elle s'efforce de dégager, par ses intentions mystiques, ses préoccupations de signification morale ou intellectuelle, se répartit en une sorte de cycle païen, comprenant et reprenant tous les demi-dieux de Bœcklin, et un cycle chrétien traitant les scènes de la Passion avec une sorte de sens mythique, de caractère mystique et de réalisme archaique. Le Musée de Berlin comprend de ce premier cycle sept paysages peuplés de centaures, de naïades, de tritons et de sirènes. Parmi ses tableaux chrétiens, la *Crucifixion*, la *Pieta* (au Musée de Dresde), etc. le *Christ dans l'Olympe*, au milieu des dieux rivaux, fut une œuvre passionnement discutée.



FRANTZ VON STUCK. — La Guerre (Nouvelle Pinacothèque, Munich).

FRANTZ VON STUCK est né à Tettenweis, Bavière, le 23 février 1863. Fils d'un meunier, il montra tout jeune des dispositions qui furent encouragées par sa mère. Il étudia à Munich

et débuta dans l'art industriel. Sa première peinture date de 1889; c'est le *Gardien du Paradis*, personnage ailé, éclairé à contre-jour et s'appuyant avec emphase sur un immense glaive. Tantôt il suit les traces de Bœcklin, comme dans son *Combat de faunes*, ses *Bacchanales*, ses chevauchées de centaures, avec un sentiment plus délicat de la forme et de l'esprit antique. Tantôt son imagination se plaît dans des élucubrations d'un romantisme violent et fantastique, où dominent les yeux verts, les lèvres rouges, les bouches tordues et tous les reptiles sataniques, avec le *Péché*, *Régions infernales*, le *Génie du mal*, la *Guerre*. Ce dernier tableau, qui appartient à la nouvelle Pinacothèque de Munich, représente un conquérant, le front lauré, le corps nu, portant sur l'épaule une épée sanglante, monté sur une noire haquenée, harrassée, qui foule des cadavres se tordant dans la douleur. Sa peinture est sombre et fortement colorée, d'un tragique théatral et voulu. Frantz von Stuck est professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Il s'est également distingué comme sculpteur.

Quels que soient les dons supérieurs qu'on ait pu constater chez les idéalistes allemands, ce qui leur a fait le plus défaut jusqu'ici, c'est le sentiment raffiné de la forme. Il est, pourtant, quelques rares artistes qui ont été sensibles à la plastique et il en est un, entre autres, qui a révélé à l'école allemande le sens de la beauté. Malheureusement c'est une figure incomplète, dont l'œuvre reste à peu près à l'état d'inachevé et qui est mort mélancoliquement sans avoir connu le retour de justice qui s'est produit envers ses œuvres dédaignées. C'est HANS VON MARÉES. Ce peintre est né à Elberfeld le 24 décembre 1837 et il est mort à Rome le 5 juin 1887. Ce n'est qu'en 1891, à l'Exposition de Munich, devant un ensemble de ses œuvres, qu'on se rendit compte de leur valeur. Hans von Marées avait été élève de Steffeck, à Berlin et c'est peut-être près de ce peintre de sujets militaires et de chevaux, qu'il prit le goût de ces scènes de cavalerie que l'on rencontre à ses débuts, comme le *Cuirassier* du Musée de Berlin. Mais cette peinture rappelle peu celle de son maître, elle a plutôt des ressemblances avec celle des petits romantiques français. Après divers déplacements, il se rend en 1864 à Rome, puis à Florence, où il exécute des copies pour l'amateur Schack. Il accomplit quelques voyages d'études, d'abord en Hollande, puis en Espagne et en France, où il est en 1869 et, après quelques pérégrinations à Berlin, à Dresde et à Naples, où il est chargé de peindre à fresque la bibliothèque du Musée zoologique, seule commande qu'il ait jamais reçue, il se fixe à Rome à partir de 1875. C'est là qu'il poursuit cet œuvre, toujours pris, repris et abandonné, dans l'angoisse d'un noble esprit qui sent la réalisation toujours au-dessous de son rêve. Il peint quelques rares compositions sur des sujets modernes, vues, d'ailleurs, très synthétiquement, mais son rêve est un grand rêve paisible de contemplatif émerveillé qui n'a aucun souci des idées, des faits, de la philosophie et de l'histoire et qui se contente, comme Puvis de Chavannes dans ses *Visions antiques* ou son *Doux pays*, de fixer de belles



HANS VON MARÉES. — Portrait de Lenbach et de lui-même.

et héroïques images de cavaliers primitifs, de belles femmes nues, dans un pays inconnu, se mouvant, se reposant, cueillant de beaux fruits vermeils. Il y a plusieurs sujets, justement, au Musée de Berlin, de ces humains de l'age d'or cueillant des oranges. Il y a également un *Saint Martin* taillant son manteau et un *St Georges* qui semblent marquer une influence momentanée des maîtres espagnols: Velasquez et même le Greco. Ce grand méconnu n'a pourtant guère laissé qu'un héritier ayant le vrai sens de la décoration monumentale et le goût des belles formes: Ludwig von Hofmann, né à Darmstadt le 17 aout 1861. Il a étudié à l'Académie de Dresde, à Karlsruhe, avec Frédéric Keller, et à Paris, à l'Académie Julian. Il alla ensuite à Berlin, puis à Rome, et depuis 1903 est professeur à l'école d'art de Weimar. On voit, dans le Musée de cette ville, des sujets décoratifs de *Danses*, dans le goût antique, avec un charmant sentiment des formes nues en mouvement et des colorations très montées et symphoniquement combinées. *Adam et Eve*, *Daphnis et Chloé*, et maint autre sujet dans cet ordre



Ludwig von Hofmann. — Les Baigneuses.

de lieux communs généraux, tout cela est traité avec un sens plastique peu commun dans cette école. Cela rentre dans la donnée de notre Maurice Denis.

§ III. École d'Autriche-Hongrie.

La peinture, en Autriche-Hongrie, occupe l'activité d'un très grand nombre d'artistes. Mais, de même que l'unité de l'empire est faite d'un ensemble de royaumes et de principautés plus ou moins rivaux, de même l'art est partagé, non seulement suivant les divisions géographiques, mais suivant les influences extérieures et les tendances locales. Les scissions, que nous avons remarquées dans les expositions, en France, existent en effet en Autriche comme en Allemagne et les *Sécessions* luttent pour la vision des temps modernes contre celle du passé, que défendent les Académies constituées. Quant aux influences étrangères, il y en a deux prédominantes: l'influence allemande et l'influence française, très souvent mélangées, du reste, dans leur action. Il s'ensuit qu'il n'y a pas précisement d'art national, mais une production intense et éclectique de talents souvent distingués, mais rarement personnels et originaux. Les premières figures intéressantes que l'on rencontre à l'origine se confondent avec l'art allemand. Elles sont mêlées au mouvement mystique des Nazaréens. Overbeck avait étudié à Vienne: les deux frères Schnorr von Carosfeld y firent leur éducation et l'aîné, Ludwig, né le 11 octobre 1788 à Koenigsberg, mourut à Vienne le 13 avril 1853. Celui-ci n'avait pas accompagné son frère au delà des Alpes, mais il vivait dans la communauté des vieux maîtres allemands et italiens au Musée du Belvédère, qui était confié à ses soins. Jacob Eduard von Steinle (Vienne, 2 juin 1810—Francfort 18 septembre 1886), lui, alla à Rome, retrouver Overbeck, ainsi que son camarade Joseph Führich (Rantzau, 9 février 1800—Vienne, 13 mars 1876). Puis l'on trouve, toujours rattachés au milieu allemand, deux physionomies très intéressantes: celle de Ferdinand Waldmuller (Vienne, 15 janvier 1793—23 août 1865) et Moritz von Schwind (Vienne, 21 janvier 1804—Munich, 8 février 1871). Le premier est un artiste que les Allemands considèrent comme une sorte de précurseur. Il a, en effet, dans ses paysages, la plupart animés de figures rurales, de l'éclat, de la couleur et un certain sentiment des effets atmosphériques. C'est un tempérament sensible aux choses de la nature. Il s'est montré, aussi, excellent peintre de portraits. Quant au second, avec tous ses travers et ses insuffisances, il est inoubliable, car il représente tout un côté de l'esprit allemand, sentimental, romantique et romanesque, amoureux des antiques légendes et fleurant, dans sa candeur et sa gaucherie, un parfum suranné qui n'est pas sans charme. Il commença



Moritz von Schwind. Adieu à l'aube (Musée de Berlin).



HANS MAKART. — L'Entrée de Charles-Quint à Anvers (Musée de Hambourg).

comme disciple de Schnorr, dans le goût mystique des Nazaréens, mais se livra bientôt au plaisir de sortir, en petites toiles pittoresques, hérissées de donjons, peuplées de princesses de contes de fées, de petits pages et de bouffons, ou dans des souvenirs de voyages, sujets modernes aussi romantiques dans leur décor, le fond de son âme songeuse, optimiste, aimable et naïve. Son *Adieu à l'aube*, du Musée de Berlin, qui date de 1859, représente bien cette dernière manière. Nous trouvons ensuite l'allemand FEUERBACH, qui s'établit à Vienne et GABRIEL MAX de Prague (né le 23 août 1840), qui se fixe à Munich; c'est un réaliste de talent qui, après avoir peint des fantaisies d'après des morceaux de musique et des sujets de genre moderne, s'est amusé, comme notre Decamps, à représenter, d'une brosse savante, des scènes simiesques. Il y a aussi le peintre d'architectures et de paysages, RUDOLF VON ALT (né à Vienne le 28 août 1812 et décédé le 12 mars 1905), qui a traversé, dans sa longue vie, toutes les évolutions artistiques du siècle. Il est célèbre en Autriche par ses vues de Vienne et notamment par ses innombrables répliques de la Tour de Saint-Etienne. Nous avons encore connu en France, mêlés à notre école, les Jettel, les Ribarz, les Otto von Thoren, les Ladislas



JOHANN ALOIS MATEYKO. — La Bataille de Grauwald en 1410 (Galérie Nationale, Cracovie).

de Pal, paysagistes ou animaliers, élevés près de nos maîtres de Barbizon. Mais les trois grandes figures qui ont illustré le groupe austro-hongrois débutent, presque en même temps, vers 1860. Elles représentent chacune une des écoles de l'empire: Makart, l'Autriche proprement dite, Mateyko, la Pologne et Munkacsy la Hongrie.

HANS MAKART est né à Salzbourg le 29 mai 1840 et mort à Vienne le 3 octobre 1884. Il était fils d'un garde forestier, s'essaya d'abord à la gravure et peignit des enseignes pour vivre. Elève de l'Académie de Vienne, il en fut d'abord renvoyé comme n'ayant aucun talent; il se rendit à Munich, où il étudia sous Piloty (1861—1865), mais, après ses premiers succès, entre autres ses *Amourettes modernes*, triptyque sur fond d'or, et les *Sept péchés capitaux*, autre triptyque, il fut appelé par l'empereur François-Joseph, qui lui fit donner un atelier à Vienne. Makart a beaucoup produit: *Juliette sur son cercueil*, Galerie de Vienne; l'*Hommage de Venise à Catarina Cornaro*, Musée de Berlin, exécuté en 1873; le *Rêve d'un libertin; Vénus retenant le Tannhaüser; Cléopâtre sur le Nil*, Musée de Stuttgart; l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*, Musée de Hambourg, qui fut très remarquée à l'Exposition de 1878, etc.



MUNKACSY. — Le Christ devant Pilate

Makart jouit durant sa vie d'un succès extraordinaire. Il était l'idole de l'aristocratie viennoise, et son art, abondant, facile, superficiel, où se mêlent les souvenirs de Rubens et des Vénitiens du XVIe siècle, dans une manière débordante, d'une sensualité un peu vulgaire et d'une coloration roussâtre, qui fit fureur sur le moment, influa non seulement sur l'école autrichienne, mais s'étendit à l'école allemande. Il mourut fou.

Le polonais Mateyko (Johann-Alosius) est né à Cracovie le 30 juillet 1838 et il y est mort le 1er novembre 1893. C'est un polonais dans l'ame; toute son œuvre est dédiée à l'exaltation de sa malheureuse patrie. Il fit ses études classiques au lycée de sa ville natale, puis étudia sous la direction du peintre Albert Stattler. Il débuta à vingt ans par des compositions historiques importantes, qui commencèrent sa réputation. En 1858, il se rendit à Munich, puis en 1860, à Vienne. Très influencé par les romantiques français, belges ou allemands, il a, comme Makart, une fécondité qui a nui à la tenue de son œuvre. Elle est théâtrale, démesurée, mais malgré ses énormes défauts, vibrante et vivante. On lui doit, avec des portraits, nombre de sujets historiques empruntés aux fastes de la Pologne: l'*Empoisonnement de la reine Bona*, *Ivan le Terrible*, *Ladislas le Blanc*, la *Bataille de Grünewald*, *Sobieski sous les Murs de Vienne* etc.



Fülöp László. — Le Prince de Hohenlohe-Schillingfurst.

Michel Lieb dit Munkacsy est né à Munkacs (Hongrie) le 10 octobre 1844 et il est mort à Endenich, près Bonn, en 1900. Ses débuts furent très modestes, mais il n'était pas berger comme on l'a dit; il était fils d'un fonctionnaire, décédé en 1848. Il fut adopté par son oncle, qui était avocat; celui-ci ayant perdu sa fortune, Munkacsy, pour éviter de lui être à charge, apprit l'état de menuisier. De meilleurs jours ayant lui, son oncle le retira de son établi et le mit chez un peintre. Il étudia ensuite à Pesth, où il exécuta ses premiers tableaux de chevalet, entre autres son *Idylle paysanne*, qui le fit remarquer en 1865. Il vint plus tard à Vienne, puis à Munich, puis à Düsseldorf (1868) près de Knaus, qui influe sur lui à ce moment. C'est là qu'il fit son *Condamné à mort*, exposé à Paris, au Salon de 1870, et qui y fut médaillé. Ce fut le commencement de son succès. Il vient alors en France, séjourne à Barbizon et, à partir de 1872, il se fixe à Paris. Après une série de tableaux de genre: *Episode de la guerre de Hongrie en* 1848 (1873), le *Mont-de-Piété*, les *Rôdeurs de Nuit* (1874), le *Héros de Village* (1875), *Intérieur d'Atelier* (1876), il expose, en 1878, son *Milton*

aveugle dictant le Paradis perdu à ses filles, avec un succès qui lui valut, a l'Exposition de 1878, la rosette d'Officier de la Légion d'honneur; il était chevalier depuis l'année précédente seulement. Sa couleur, d'abord très sombre, s'était, à ce moment, éclairée et échauffée, et sa réputation atteignait à son apogée en 1881, avec le *Christ devant Pilate*, puis le *Christ au Calvaire* (1884), exposés chez Sedelmeyer, exportés en Amérique, en Angleterre, en Hongrie, en Allemagne, trouvant partout le même enthousiasme unanime. Le *Christ au Calvaire* fut payé par les américains 120.000 dollars. En 1886 il exposait, toujours dans une galerie privée, avec une mise en scène de clair-obscur et de musique, les *Derniers moments de Mozart*, vendus 50.000 dollars. Vers ce moment, frappé par les progrès des impressionnistes, des survivants de Bastien-Lepage et par les vastes décorations de Baudry, sa manière s'éclairait tout à fait et c'est sur ce mode plus libre qu'il exécute le *Triomphe des Arts* pour le Musée de Vienne. Munkacsy avait éponsé la Comtesse de Marsh et avait été fait baron; il connut tous les triomphes de la gloire et de la fortune, mais perdit la raison. Ses deux grands tableaux religieux durent leur puissant intérêt à de fortes qualités de réalisme qui tranchaient, par leur accent véridique et parfois même anecdotique et familier, avec les productions académiques du temps, à sa robuste technique et à ses partis pris artificiels, mais dramatiques, dans la composition, le décor et le clair-obscur.

La Hongrie a vu naitre également un maitre plus jeune, qui jouit à cette heure d'une grande réputation dans toute l'Europe. C'est FULOP LASZLO. Né à Budapest le 1er juin 1869, László fut, à Paris, élève de Benjamin Constant. Il a pris la virtuosité de ce maître, mais sa manière brillante, nerveuse, pénétrante, se rapproche davantage de celle de Sargent. Son portrait du *Prince de Hohenlohe-Schillingfurst*, chancelier de l'empire d'Allemagne, fit immédiatement sa réputation. Elle a été étendue depuis par les portraits du *Pape Léon XIII*, du *Cardinal Rampolla*, du *Violoniste Joachim*, du musicien *Jan Kubelik*, et de nombre de personnalités masculines et féminines de l'aristocratie viennoise, parisienne ou londonienne.

Il conviendrait de signaler encore dans cette école, pour l'Autriche, HYNAIS (Vojtech), né à Vienne en 1854, élève, à Paris, de Gérôme, décorateur brillant dans le goût français, qui a décoré le grand théâtre national de Prague et le Hoftheater de Vienne; CLEMENS VON PAUSINGER, né à Salzbourg en 1855, peintre de talent dans le genre et le portrait, qui vit à Paris; G. KLIMT, une des principales figures des sécessionnistes; MOLL, MEHOFER, BERNATZIK, ROBERT SCHIFF, etc. Pour la Hongrie, le professeur HEINRICH VON ANGELI, né en 1840 à Oldenburg, BENCZUR (Gyula) né en 1844, BRUCK (Lajos), né en 1846, RIPPL RONAI, CZOK, PAUL VON SZINYEI-MERSE, né en 1845, très intéressant paysagiste et peintre de réalités modernes, ZEMPLENYI, FERENCSY, etc., pour la Dalmatie, BLAISE BUKOVAC, élève de Cabanel, né en 1855, et pour la Bohême, BROZIK (Vasclaw), né en 1851, bien connu chez nous par ses sujets de genre historique.



IGNACIO ZULOAGA

PORTRAITS.

(Musée National du Luxembourg)

CHAPITRE XII.

ÉCOLES SCANDINAVES.



PEDER SEVERIN KRØYER. — Barques de Pêche (Musée du Luxembourg).

DANEMARK. — Les petites nations qui longent les mers du Nord ont montré, au cours du XIXeme siècle, particulièrement dans la dernière partie, une intelligente activité artistique.

Nous avons vu la place de premier ordre que la Belgique et la Hollande tiennent dans l'ensemble de l'art européen. Le Danemark a toujours été un foyer très vivant de culture intellectuelle; les arts ne pouvaient manquer d'y être en faveur. Cependant il ne s'y forme qu'assez tard une école nationale. Au XVIIIeme siècle, on y appelle volontiers, comme ce sera l'usage en Suède ou en Russie, des artistes français, et c'est un français, le sculpteur Saly, de Valenciennes, qui fonde la première académie d'art, à Charlottenbourg, sous le règne de Fréderic V. Au début du XIXeme siècle, l'art danois offre deux figures importantes: l'une est le sculpteur Thorwaldsen, l'autre le peintre Carstens qui a été, du reste, rattaché à l'école allemande, sur laquelle il a particulièrement influé. Avec CHRISTOPH, WILHELM ECKCERSBERG (1783—1853) élève de David, qui travailla à Rome près de Thorwaldsen, ils introduisirent en Danemark une influence toute classique, moitié française, moitié allemande. Cependant ce dernier lui-même, une fois de retour dans son pays, est pris par l'intérêt des spectacles locaux et il montre, ainsi que ses élèves ou suivants, les J. V. SONNE (1801—1890), ou les V. MARSTRAND (1810—1873) les qualités de sensibilité et d'honnêteté foncière qui sont le propre de l'art danois. Proche voisine de la Hollande et proche parente par les mœurs, la religion, le caractère du pays et de la race, l'école danoise devait subir, naturellement, une fois qu'elle fut orientée vers l'observation des choses de la vie, l'influence des maîtres de Hollande. C'est ce qui ne manqua pas d'arriver avec les ERNEST MEYER, les JULIUS EXNER, les FRÉDÉRICK VERHMEREN, les CHRISTEN DALSGAARD, peintres de sujets, de mœurs ou de genre, les JOHANN LUNDBYE, les P. CH. SKOVGAARD, ou les ANTON MELBYE, paysagistes ou animaliers. Timides encore et méticuleux, ils se tiennent plus près des imitateurs de l'école de Düsseldorf que des maîtres hollandais. Mais lorsque le Danemark sortit de ses dernières crises nationales et politiques, après 1866, un nouvel essor fut donné aux forces intellectuelles du pays; il prit un contact plus fréquent avec les nations centrales de l'Europe et notamment avec la France et, peu à peu, la compréhension des artistes danois s'élargit en même temps

que leur éducation technique progresse rapidement. On a pu en juger aux diverses étapes de nos expositions universelles.

La personnalité qui domine la dernière période de l'art danois est celle de Kröyer. PETER SEVERIN KRÖYER est né à Stavanger, Danemark, le 23 juillet 1851. Orphelin de bonne heure, il fut recueilli par un parent, savant ichthyographe, pour les ouvrages duquel il grava ses premiers dessins. Il fut élève de l'Académie de Copenhague, obtint une bourse de voyage en 1874, et vint à Paris où il étudia dans l'atelier de Bonnat. Il séjourne quelque temps en Bretagne où il peint une *Sardinerie à Concarneau*, puis il voyage en Espagne et subit momentanément l'influence de Vélasquez, ensuite en Italie d'où il rapporte ses *Chapeliers*, qui lui valurent une médaille au Salon de Paris en 1882. Très impressionné par les tendances de l'école française, notamment par les recherches luministes de Besnard, Kröyer s'appliqua, de son côté, à rendre dans son pays les effets de lumière et d'atmosphère sur les rivages de la mer en prenant pour sujets de ses compositions les scènes de l'existence animée des populations maritimes. Il s'installe à Skagen et vécut parmi les pêcheurs; c'est de là que proviennent ces *Pêcheurs à Skagen*, ou ces *Barques de Pêche*, sur une mer opaline et laiteuse, dans un effet d'aube septentrionnale mystérieuse, d'une lumière comme surnaturelle, toile qui fut donnée à Besnard par suite d'un échange et que Besnard offrit généreusement au Luxembourg. Kröyer a peint aussi des portraits et notamment des portraits réunis par groupes souvent nombreux avec une aisance extraordinaire dans l'agencement des personnages, les dispositions de la lumière et une interprétation du caractère d'une pénétration peu commune. Il a représenté ainsi *une Soirée à Karlsberg*, réunion d'artistes danois auprès du grand amateur Jacobsen, *le Comité de l'Exposition française à Copenhague en* 1888; *une Séance à l'Académie des Sciences*, exposé chez nous en 1900.



VIGGO JOHANSEN. — Une Soirée chez moi (Musée de Copenhague).

Les *Chapeliers* de Kröyer firent à leur apparition, dans son pays, une révolution réaliste qui remit l'art danois dans sa voie normale. Bientôt surgit toute une école de bons et loyaux artistes sincères, simples, véridiques et expressifs. Tels sont VIGGO JOHANSEN, né à Copenhague le 3 janvier 1851, qui montre une rare puissance d'émotion intime dans ses sobres intérieurs où il traduit aussi avec un sens d'une subtilité tout à fait exquise les jeux les plus délicats et les plus imprévus de la lumière. On n'a pu oublier les nombreux envois si instructifs qu'il fit à notre exposition de 1900: *Une soirée chez moi*, dans l'atmosphère rousse des lampes, si doucement et si tièdement familière, *Les enfants à leur travail*, ou la *Fête de la Grand'mère*. C'est encore JULIUS PAULSEN, né à Odense le 22 octobre 1860, avec ses chauds intérieurs et ses nus lumineux vigoureusement peints, ANNA ANCHER, née le 18 août 1859 à Skagen, puis PETER ILSTED, né le 14 février 1861, et GEORG ACHEN, né le 23 juillet 1860,

délicats luministes et intimistes finement émus, desquels le Luxembourg conserve de charmants tableaux. CARL THOMSEN (6 avril 1847) et W. IRMINGER (20 décembre 1850) plus songeurs et sentimentaux: les paysagistes THEODOR PHILIPSEN, né à Copenhague le 16 juin 1840, VIGGO PEDERSEN, né à Copenhague le 11 mars 1854, NIELS SKOVGAARD, né en 1858, et enfin, dans cet ordre d'idées réaliste et intimiste, une autre physionomie exceptionnelle, celle de WILHELM HAMMERSHOI, né à Copenhague le 15 mai 1864; il étudia dans l'Académie de cette ville sous la direction de Kröyer. Il voyagea en 1893 en Italie. Il s'est créé une véritable originalité par des effets d'une simplicité extrême, dans des intérieurs à peine meublés, sur lesquels jouent quelques rayons de soleil. On ne peut imaginer l'intensité qu'arrive à produire cet art sobre jusqu'à l'austérité et la puissance de vie contenue qui en émane. Avec une sensibilité toute moderne, il éveille le souvenir des plus beaux petits luministes hollandais d'autrefois. Il reste à signaler les compositions historiques du professeur L. R. TUXEN, né à Copenhague en 1853, les œuvres décoratives et mystiques de JOACHIM SKOVGAARD, né en 1856 à Copenhague et les illustrations si localement savoureuses de HANS TEGNER, LORENZ FRÖLICH et AUGUST JERNDORFF.



WILHELM HAMMERSHOI. — Intérieur ensoleillé
(Galerie Nationale de Berlin)

SUÈDE. — La culture artistique est ancienne dans ces pays du nord, du moins en ce qui concerne la Suède, et les rapports de ce pays avec l'art français sont de longue date. Au XVIIIe siècle, il s'opérait entre les deux nations une sorte d'échange, la France incorporait dans son école divers artistes suédois comme Roslin, Lavreince ou Hall et envoyait à la Suède quelques-uns des siens, comme Taraval, ou les œuvres de ses maîtres, que recueillait avec soin un ambassadeur avisé, le comte de Tessin, pour une reine, amie des arts, la reine Louise Ulrique. Tessin fonda même à Stockholm une Académie des Beaux-Arts qui ne produisit guère, au début du XIXe siècle que des peintres tout académiques, comme Per Krafft (1760—1856), du reste elève de David, et qui transporta jusque dans ces régions septentrionales éloignées les doctrines du classicisme. Il y eut ensuite une lutte d'influences entre les écoles allemande et française. La réaction contre le classicisme est dans le goût du romantisme allemand; tel artiste comme KARL PLAGEMAN, suit les Nazaréens de Rome, tel autre, comme NILS BLOMMER (1816—1853) traite sur un mode semblable les mythologies et les légendes scandinaves. Puis l'école de Düsseldorf, très prospère,

accuse la prépondérance, d'une façon très marquée, jusqu'à FREDERIK HOEKERT (1826--1866) qui apporte, le premier, dans la peinture de ses intérieurs, un accent local un peu plus personnel. C'est alors l'influence française qui l'emporte définitivement et son courant naturaliste et analytique entraine l'école suédoise dans l'étude plus méthodique, plus approfondie, mieux comprise, du caractère du pays et de la race. Parmi ces premiers artistes formés en France, il faut citer le paysagiste ALFRED WAHLBERG, né à Stockholm le 6 août 1834, NILS FORSBERG, né en 1841 à Riseberga, peintre de sujets d'histoire, AUGUSTE HAGBORG, né à Götenbourg en 1852 et HUGO SALMSON, né à Stockholm en 1843, décédé en 1908, plus qu'à demi français puisqu'ils résident la plupart du temps en France et que l'un d'eux, Försberg, a combattu dans nos rangs en 1870. A leur suite, on peut citer parmi les portraitistes ou peintres de figures et de mœurs, ALLAN OSTERLIND (né en 1853), R. BERGH (né en 1858), ROBERT THEGHESTROM (1854), OSCAR BJORK (1860), GEORG PAULI (1855), HANNA PAULI, ARON GERLE. Parmi les peintres de scènes locales il faut signaler spécialement KARL WILHELMSON, né à Bohuslän le 1er novembre 1860, observateur intelligent des populations maritimes des côtes suédoises et des phénomènes lumineux de ces ciels d'un éclairage si singulier; CARL LARSSON, né à Stockholm, le 28 mai 1853, aquarelliste délicat, charmant peintre de l'enfance et décorateur exceptionnel dans ces pays du nord; puis BRUNO LILJEFORS, né à Upsal le 14 mai 1860, peintre original de paysages peuplés d'animaux aux premiers plans, dans de clairs effets décoratifs, mi-français, mi-japonais; enfin la personnalité tout à fait à part d'ANDERS ZORN, qui a pris une place de premier rang dans le mouvement général des écoles européennes.



ANDERS ZORN. — Un Pêcheur (Musée du Luxembourg).

Zorn est né le 18 février 1860 à Mora, petit village près de Stockholm, dans une famille de simples paysans. Il voulut d'abord être sculpteur, car ses débuts se manifestèrent par des images naïves qu'il taillait avec son canif sur des menus morceaux de bois. Entré à l'Académie de Stockholm, il bifurqua vers la peinture; plus tard, cependant en 1899, il revint momentanément à la sculpture et tailla diverses petites figurines, entre autres un petit portrait en bois de sa mère. Après un voyage en Espagne et en Angleterre de 1881 à 1885, il vint s'établir à Paris de 1888 à 1896. C'est là qu'il se forma entièrement sous les influences les plus vivantes de



ALBERT EDELFELT. — Le Service divin au bord de la mer (Musée du Luxembourg)

l'école, et qu'il executa son premier tableau. *Un Pêcheur*, charmant morceau, pris sur nature, qui annonçait tout son avenir et qui fut acquis, après l'Exposition de 1889, par le Musée du Luxembourg. Zorn a exécuté des scènes de mœurs, prises dans son pays natal où il réside désormais, des nus dans des interieurs et en plein air et des portraits. Sa palette est vive et colorée, sa facture hardie et spontanée, il y a en lui de la manière de Sargent et de Besnard, avec une verve audacieuse pleine de bonheur. Zorn jouit d'une grande réputation dans les deux mondes. Comme graveur, son métier extraordinaire de liberté, de franchise et de force expressive l'a placé parmi les maitres de ce temps.

Il reste à citer la nombreuse phalange des paysagistes, les Wallander, les Sjoberg, les Jansson, et, parmi eux, le prince Eugène de Suède lui-même, né à Stockholm le 1er août 1865, qui tient avec honneur son rang dans l'école et Mme Anna Boberg, née à



Fritz Thaulow. — Vieilles fabriques sous la neige (Musée du Luxembourg)

Stockholm en 1864, qui s'est vouée avec succès aux paysages du nord, après s'être livrée à l'art décoratif. Son mari, Ferdinand Boberg, est un architecte d'un goût très raffiné.

NORVÈGE. — La Norvège, récemment constituée en état distinct de la Suède, a-t-elle un art qui diffère de sa grande sœur scandinave? Quels que soient les liens par lesquels les aient longtemps unis la géographie et l'histoire, les deux peuples diffèrent essentiellement par le caractère et par les mœurs et c'est la raison qui devait fatalement amener une séparation. La Suède est un pays aristocratique, la Norvège, au contraire, comme le Danemark, est d'esprit fortement démocratique et ses penseurs, ses écrivains, ses poëtes, ses auteurs dramatiques ont été ouverts à toutes les inquiétudes et à toutes les aspirations de la conscience contemporaine. C'est le pays de Bjornsterne Björnson et d'Ibsen. L'art a-t-il suivi cette voie

et a-t-il donné une formule qui corresponde à ces tendances? On n'y trouve guère l'écho de ces graves préoccupations. Tout au plus peut-on dire, ce qui est du reste à peu près général dans les nations du nord, que l'école norvégienne est orientée dans un sens populaire. L'origine de ce qu'on peut appeler une école est, du reste, peu ancienne. Au début, dans le premier tiers du siècle, l'influence, voisine, de l'école de Düsseldorf, prédomine, suivie de l'exode des jeunes peintres vers Karlsruhe où professe HANS GUDE, né à Christiania le 13 mars 1825, mort à Berlin le 17 aout 1903, peintre de marines dont l'enseignement eut un grand succès en Allemagne. Munich attira ensuite les jeunes artistes norvégiens, mais bientôt ils sentent, eux aussi, que c'est du côté de la France qu'est la véritable voie pour leur œuvre réaliste. C'est, en effet, à partir de son contact avec l'art français que l'école norvégienne se dégage et commence à prendre un caractère local. L'histoire et la décoration, dans cette école, sont



VASSILY VASSILIEWITCH VERESCHAGIN. — Pyramide de crânes (Musée Tretiakof à Moscou).

représentées par une personnalité pour ainsi dire unique, celle de GERHARD MUNTHE, né à Aaröen le 11 mars 1841, fixé à Düsseldorf, qui a créé un genre archaïque de décorations vivement bariolées, en interprétant les anciennes légendes septentrionales d'après le style primitif norvégien. Toute l'inspiration, en dehors de cette curieuse exception, est purement réaliste et comprend, avec des artistes de talent qui se sont distingués dans le portrait, comme Heyerdahl, Borghild Arnesen, Carl Konow, Melle Kristine Laache, des paysagistes comme Johannes Müller, Borgen, Gloersen, Nils Hansteen, Hjerlow, Hjalmar Johnsen, Bernhard Hinna, Otto Hennig, Melle Marie Tannoer, Kitty Kieland, ou des peintres de mœurs dans les intérieurs ou dans le décor de nature, comme Eilif Petersen, Jacobsen, Stenersen, Christian Skredsvig, Otto Sinding, Wentzel, Eylof Soot, Eiebakke, etc., parmi lesquels se dégagent plus distinctement quelques figures mieux connues de nous. C'est entre autres: JOHANNES M. GRIMELUND, né en 1842 à Christiania, destiné à la carrière théologique, mais qui, attiré

vers la peinture, alla étudier auprès de Hans Gude, avant de venir à Paris où il s'est fixé et où il a fait connaître un des premiers l'art norvégien. C'est ERIK WERENSKIOLD, né à Kongsvinger le 11 février 1855, le portraitiste d'Ibsen, peintre compréhensif des scènes de la vie rurale dans la vive lumière des soleils du nord. C'est ensuite HALFDAN STRÖM, né en 1863 à Christiania : après avoir commencé à étudier dans son pays, il alla travailler quelque temps à Munich et exposa à Christiania, en 1885, divers ouvrages qui commencèrent sa réputation. Il obtint une bourse de voyage et vint se perfectionner à Paris dans l'atelier de Roll. Marié à Paris, il se fixa quelque temps en Bretagne, retourna dans son pays et exposa en 1900 un tableau, *Jeune Mère*, qui fut recompensé d'une médaille d'or et acquis par le Musée du Luxembourg. C'est enfin FRITZ THAULOW, qui, lui, est resté tout à fait des nôtres. Né à Christiania le 20 octobre 1847, il est mort à Volendam (Hollande) le 6 novembre 1906. Après avoir étudié à Copenhague de 1866 à 1870, et à Karlsruhe près de Hans Gude, il vint à Paris en 1882 et trouva sa direction dès qu'il fut en contact avec le milieu impressionniste. Il a travaillé à Paris dont il a rendu les aspects pittoresques sur les bords de la Seine avec une très vive compréhension de son atmosphère spéciale; en Normandie, notamment à Dieppe, en Hollande, à Venise et dans son pays. Le Musée du Luxembourg possède de lui un paysage de neige, acquis à l'Exposition de 1889 où il se révèle, et un beau pastel: *Vieilles fabriques sous la neige*, qui exprime cette faculté rare de traduire les neiges, les dégels, les frissons de l'hiver.



ILJA (ELIE) JESIMOVITCH REPINE — Le Portrait de Leon Tolstoï.

FINLANDE. — Bien que rattachée politiquement à la Russie, la Finlande reste, en art, fidèle à ses origines scandinaves. Comme dans tous les pays du nord, on y trouve des naturalistes d'une vive sensibilité, formés, eux aussi, presque tous sous l'influence des analystes français. Entre les peintres Halonen, Jaernfelt, Blomsted, Wlasoff, Rissanen, etc., on distingue AXEL GALLEN, peintre-décorateur dans le style archaïque et ALBERT EDELFELT, né à Helsingfors en 1854, mort à Borgo en 1905. Edelfelt est resté populaire en France, où il était fixé la moitié de l'année depuis 1874. Il avait étudié en 1873 à Anvers, puis entra à Paris dans l'atelier de Gérôme. Il a exécuté d'excellents portraits: ceux de M. *Koecklin-Schwartz*, de *Dagnan-Bouveret*, de *Pasteur*, acquis par l'État et placé à la Sorbonne; d'Alexandre III, du grand-duc Vladimir; car il était très estimé et aimé à la cour de Russie. Il a peint aussi nombre de sujets et de paysages de son pays natal, parmi lesquels, *le Service divin au bord de la mer*, du Luxembourg, médaillé au Salon de 1882, est resté célèbre.

ÉCOLE RUSSE.

La Russie qui, il y a deux cents ans à peine, était une vaste réunion de provinces d'une civilisation tout orientale, a montré, dans la culture des arts, la rapide faculté d'assimilation dont elle a fait preuve pour les autres manifestations de la vie et de la pensée. On sait le soin qu'apportèrent les souverains et surtout les souveraines de ce pays, entre autres la grande Elisabeth, puis Catherine II, pour attirer en Russie d'excellents artistes de l'étranger. La France y contribua par nombre de ses meilleurs peintres et sculpteurs, tels que Toqué, Lagrenée, Falconet et plus tard la vagabonde Mme Vigée-Lebrun. En 1757, Elisabeth fondait une académie des Beaux-Arts à Saint-Pétersbourg et bientôt se distinguaient des artistes locaux relevant encore directement des milieux étrangers, mais, comme DMITRI LEVITZKY (1735—1822) et VLADIMIR BOROVIKOVSKY (1758—1826) peintres de portraits heureusement doués, offrant un point de départ excellent pour l'avenir. Au XIXe siècle, chose curieuse pour un pays si à l'écart, semble-t-il, des mouvements européens, se produisent les mêmes évolutions, les mêmes entrainements, les mêmes réactions que l'on constate dans les autres écoles continentales. Ainsi le début du siècle est marqué par un engouement pour les choses de l'antiquité qui établit dans ce pays les principes de David et le style de l'envahisseur. Une réaction romantique et sentimentale se produit ensuite et met au jour une première physionomie intéressante au point de vue russe, celle de ALEXIS VENETZIANOW (1780—1847) peintre de sujets populaires qui, malgré les imperfections de sa technique, est le précurseur de l'école réaliste moderne. On pourrait, à ce moment, relever les noms du portraitiste CHARLES BRULLOW (1799—1852), qui travaille dans le sentiment d'Ingres et TH. BRUNI (1800—1875), le décorateur de la cathédrale St-Isaac. Toute une abondante éclosion de peintres de genre suivit, entre les influences de Düsseldorf et de Paris: le plus notoire est PAUL FÉDOTOW (1816—1852). Nous avons connu en France, où plus d'un a travaillé et même a vécu, HENRI SIEMIRADSKY (1843—1902), CONSTANTIN MAKOWSKY, né en 1839, ALEXIS BOGOLIUBOFF (1824—1896). Nous arrivons au moment où la pensée russe va prendre une part exceptionnelle aux préoccupations de l'humanité contemporaine et une place de premier ordre dans le mouvement des idées par les grandes figures d'écrivains qui ont illustré les lettres russes. La puissante impulsion que les Tourgueniew, les Tolstoï et les Dostoiewsky donneront dans le domaine de la philosophie et de la morale, dans la compréhension mystique



MARIE BASHKIRTSEFF. — Le Meeting (Musée du Luxembourg).

et religieuse du devoir social, la lucidité de leur vision objective, la délicatesse de leur sensibilité émue devant les spectacles de la nature, leur sympathie évangélique d'un esprit de solidarité inconnu jusqu'à ce jour, tous ces éléments sinon nouveaux, du moins renouvelés avec une profonde originalité, sont loin encore de se découvrir dans l'art. Le monde des images est plus difficile à pénétrer que le monde des idées; toutefois, surtout après les événements de Crimée, on perçoit un essai de mouvement nationaliste avec VASSILY SOURIKOF, né en 1848, peintre d'histoire sur la vie nationale, VICTOR VASNETZOW et NICOLAS RÖHRICH, tandis que, ici Vereschagin, là Nicolas Gay et Répine, ces deux derniers, portraitistes et amis de Tolstoï, inaugurent la période contemporaine avec un art qui commence à être touché par la parole de ce nouveau messie des temps modernes. Leur œuvre veut porter en elle une signification morale et humaine.

VASSILY VASSILIEWITCH VERESCHAGIN est né à Tscherepovet (Gouvernement de Novogorod) le 26 octobre 1842. Entré d'abord dans la carrière militaire, sa vocation se révéla au cours de ses voyages; il travailla de 1861 à 1865 à Saint-Pétersbourg, puis à Paris près de Gérôme, dont l'enseignement a beaucoup influé sur la formation de son talent. Il suivit en 1867 le Général Kauffmann chargé de réprimer la révolte du Turkestan, résida au retour quelques années à Munich, puis repartit en 1875 pour l'Inde et le Thibet. Il retourna à Paris, mais n'y séjourna pas longtemps, car il suivait en 1879 les opérations de la guerre russo-turque. Amoureux d'aventures, il s'était, de nouveau, fait attacher à l'état-major dans la guerre russo-japonaise; il y périt à Port-Arthur en 1904, dans l'explosion du cuirassé Petro-Paulowsk. Il a été très connu en France, où il y a eu plusieurs expositions de ses œuvres. Ses randonnées militaires ne lui firent pas aimer la guerre et la plupart de ses toiles ont été conçues avec le désir d'en rendre sensible le côté odieux et douloureux. Tels sont ses tableaux de l'*Empereur arrivant à Moscou*, de la *Retraite de l'Empereur*, et surtout la *Pyramide de Crânes* (Musée Tretiakof à Moscou). Il s'est montré un orientaliste intelligent, curieux, éveillé, et les travaux rapportés de ses voyages dans les Indes et en Palestine sont demeurés célèbres, en particulier la fameuse *Muraille de Salomon* où les pèlerins juifs viennent par centaines prier sur les ruines de leur temple.



ISAAC LEVITAN. — Le Commencement du printemps.

ILJA (ÉLIE) JESIMOVITCH REPINE est né à Tchuguew (gouvernement de Charkow), le 25 juillet 1844. Il était fils d'un pauvre officier et reçut sa première instruction dans l'école du village, dirigée par sa mère; il entra ensuite dans une école militaire, dissoute comme il avait 13 ans. Intéressé par le travail d'un peintre d'icones, il apprit de lui à dessiner et gagna

bientôt sa vie en l'imitant. Il se rendit ensuite à l'Académie de Saint-Pétersbourg, où il resta six ans. Il obtint une bourse de voyage, alla à Paris et à Rome, où il étudia les anciens maîtres. Son premier succès date de 1873 avec ses *Haleurs de bateaux*, exposés à Saint-Pétersbourg, qui sont une des premières manifestations du réalisme russe et le premier témoignage artistique de sympathie virile pour les humbles. Toute l'œuvre de Répine a ce caractère mâle, énergique, ardent pour les causes des opprimés, qui transparait dans la plupart de ses œuvres d'histoire ou de genre: *Ivan le terrible*, *Saint Nicolas arrêtant une exécution*, *Retour de Sibérie*, etc. Il a peint avec la même vigueur, la même forte et savante technique, nombre de portraits: ceux de *Rubinstein*, de *Moussorgski*, et en particulier celui de *Léon Tolstoï*, dans sa blouse de moujik.



Michel Wroubel — Koupava.

Nicolas Gay (1831—1894), petit-fils d'un français expatrié en Russie à l'époque de la Révolution, étudia à l'Académie de St.-Pétersbourg et peignit d'abord des sujets de genre dans le goût du temps. Il séjourna longtemps à Florence, au milieu des nombreux agitateurs et littérateurs russes fixés dans cette ville cosmopolite, et se pénétra de bonne heure des sentiments d'altruisme et de solidarité que devait répandre le nouvel évangile de Tolstoï, dont il fut le fidèle ami. Il peignit donc, avec un sens réaliste, expressif et populaire, des sujets de la vie du Christ: *Jésus à Gethsémani*, *le Christ et Pilate*, *le Crucifiement* (Musée du Luxembourg), etc.

Dans la génération suivante, il est, tout à fait à part du mouvement russe et relevant plus exactement de l'école française, une touchante physionomie universellement connue par les dons qu'elle a montrés, la carrière qu'elle promettait et la mort qui vint faucher cette jeune vie à peine éclose: c'est celle de Marie Bashkirtseff. Fille d'un maréchal de la noblesse, elle est née à Poltawa en 1860 et morte à Paris en 1884; elle commença à peindre en 1878 et s'y mit avec toute l'ardeur de sa nature, fit des progrès très rapides et pouvait bientôt exposer une série d'études de la vie parisienne en plein air, dans le sentiment de son maître Bastien Lepage, qui préparèrent sa réputation. *Le Meeting*, qui figure au Musée du Luxembourg, avec deux fermes et expressifs portraits au pastel et une statuette de *Psyché* en bronze, est une des œuvres les plus répandues de ce Musée. Marie Bashkirtseff a laissé également un *Journal*, publié en 1887, qui montre mieux encore les dons de cette nature d'élite.

Répine avait été, à son apparition, comme une sorte de Courbet. Toute la jeune école

suivit cette direction, puissamment réaliste et expressive, qui ouvrait toute grande une voie personnelle à l'art russe. Vers 1890 se produisit une dérivation naturaliste, plus objective, moins tendancieuse, et même, suivant le mot d'un des jeunes historiens de l'art russe, le peintre Alexandre Benois, „purement esthétique". Les protagonistes en sont le peintre SEROV (VALENTIN), né le 20 janvier 1865 à Moscou, élève de Répine, peintre de sujets et de portraits, souple et brillant, dans de vifs ou délicats effets de lumière; CONSTANTIN KOROVINE et ISAAC LEVITAN. Ces deux derniers artistes en particulier, sont considérés par la jeune Russie comme les initiateurs de l'art nouveau. Constantin Korovine est né en 1861; il a été de bonne heure en contact avec les impressionnistes français et il leur doit cette sensibilité particulière dans la lumière et dans la couleur, qui faisait contraste avec les manières lourdes et brunâtres de l'ancienne école et fut, par suite, traitée de velléité révolutionnaire dans les milieux académiques. Il a voyagé de divers côtés, en France et en Espagne, et il a rapporté de ce pays des études charmantes de finesse et d'accords délicats. Il s'est fait à Moscou et à Saint-Pétersbourg une grande réputation par ses décors originaux d'opéra et, en 1900, il fut chargé de la décoration du Pavillon national russe.



CONSTANTIN SOMOV. — Conversation galante.

ISAAC LEVITAN est né en 1861 dans une famille israélite. Il est mort en 1900. Il est le premier grand paysagiste russe. Élève de Sarrasow, qui était déjà un précurseur, il a donné au paysage russe une direction on peut dire nationale en intéressant les yeux à la nature propre de ce pays, la nature médiocre, misérable et presque désertique de la Russie centrale. Il a tiré, avec une sensibilité profonde, des sensations et des émotions inconnues de ces steppes mornes et de ces vagues bouleaux, avec la même poésie subtile que chez nous Cazin devant les vulgaires potagers aux rangées de choux et de betteraves.

A côté d'eux il faut placer une figure exceptionnelle dans une direction purement idéaliste ou décorative, celle de MICHEL WROUBEL, né en 1856, aujourd'hui aveugle et atteint d'aliénation mentale. Il a peint de grandioses décorations pour la cathédrale de Saint-Vladimir à Kiew, et toutes sortes de songes étranges et mystérieux où se rencontrent toutes les cosmogonies et toutes les mythologies, et, à côté des visions terribles de l'enfer chrétien, les plus exquises et imprévues apparitions de personnages rêvés de contes orientaux ou de légendes russes. Telle est cette figure de *Koupava*, empruntée à un conte russe, la princesse-cygne couronnée d'un haut diadème de diamants et de perles sur ses grands yeux noirs et se mouvant au milieu de ces vagues blancheurs où l'on devine des ailes.

Vers 1900 une nouvelle génération s'avançait dans la voie de la précédente, mais avec des préoccupations encore plus subtiles : d'une part on trouve un dillettantisme délicat

et raffiné qui combine avec toutes les acquisitions nouvelles de la palette, les souvenirs du passé et notamment d'un XVIIIe siècle rococo, vu à travers l'ironie un peu tendre d'un Verlaine. Le principal représentant de ce genre est Constantin Somof, né en 1869. Il est le chef d'un petit groupe, soutenu par une revue, *Mir Iskoutsva*, qui a beaucoup contribué au développement des Arts en Russie et dont le directeur, Serge Diaghilew, a été le promoteur, à Paris, de l'exposition russe de 1906, au Salon d'automne, et des représentations théâtrales et musicales à l'Opéra et au Châtelet, de 1908 et 1909. Il a été aidé dans cette entreprise par un très intelligent et délicat artiste, membre de ce groupe, Alexandre Benois, domicilié à Paris, peintre et écrivain de talent, qui a tracé en charmantes aquarelles, comme ses amis Somof et Eugène Lanceray, des „conversations galantes", des illustrations et toutes sortes de fantaisies écloses entre Versailles et Trianon. Somof a exécuté aussi d'exquises petites figurines en porcelaine sur ce mode spirituel et moqueur. Parmi les Moscovites, les uns sont plus portés à la peinture monumentale, comme le peintre de décors Alexandre Golovine; parmi les autres, plus réalistes et rappellant nos néo-impressionnistes, il faut signaler Igo Grabar, peintre et écrivain, et Victor Moussatof. Enfin un peu en dehors de ces courants, Léonide Pasternack, né en 1863, s'est fait un nom par ses intelligentes peintures de genre (la *Veille de l'examen*, au Musée du Luxembourg) et surtout par ses belles et émouvantes illustrations pour *Résurrection* de Tolstoï. Puis Philippe Maliavine, né en 1869, aux environs de Moscou, qui s'est fait remarquer, à l'Expostion de 1900, par une superbe étude de *Paysanne* en rouge, et par le *Rire*, audacieuse peinture pleine de lumière, d'éclat, de gaieté, d'une vaillance endiablée, qui a été acquise pour la Galerie Moderne de Venise.



Alexandre Benois — Le Pavillon.

ECOLE ESPAGNOLE.

Bien qu'elle appartienne à la période précédente, la grande figure de Goya domine en Espagne le nouveau siècle. Ce génie puissamment original, réaliste et imaginatif, le plus fantaisiste comme le plus fantastique, est aussi, à l'occasion, le plus naturel et le plus simple, et de même le plus peintre selon les belles traditions, c'est-à-dire le plus classique. C'est vers lui que se tourneront, à la fin du XIXe siècle, les jeunes artistes espagnols qui tenteront de remettre dans la vraie voie leur école perdue par le maniérisme et les fallacieuses habiletés. Ils auront dû attendre que l'admiration clairvoyante des réalistes français ait redonné au

nom de Goya le lustre qu'il méritait et, au début du XIX siècle, ce n'est pas son influence qui dirige l'école, mais, comme partout ailleurs, celle de la France et particulièrement de David. L'Espagne a, du reste, à ce moment, à la tête des arts une haute personnalité savante et distinguée avec José de Madrazo y Agudo, chef de la célèbre dynastie des Madrazo. Il était né à Santander en 1781; il est décédé à Madrid en 1859. Élève de David, il fut pensionné par le roi Charles IV et s'établit à Rome, où il resta jusqu'en 1818. A cette date, il revint à Madrid, où il dirigea l'Académie de Saint-Ferdinand. Il fut nommé peintre du roi, directeur du Musée du Prado, au recrutement et à la réorganisation duquel il présida. De ses trois fils, il en est un de particulièrement célèbre, Frederico de Madrazo y Kuntz, né à Rome en 1815, mort à Madrid en 1892. Il fut dirigé par son père et produisit son premier tableau à l'âge de 14 ans. Il a exécuté nombre de portraits parmi lesquels ceux du *baron Taylor*, *d'Ingres*, etc., des peintures d'histoire et des travaux décoratifs. Il y a de lui, au Musée de Versailles, un *Godefroy de Bouillon proclamé roi de Jérusalem*. Il a travaillé beaucoup à Rome, où est né son fils Raymondo (1841) peintre, lui aussi, de talent brillant et aimable. Il succéda à son père



Philippe Maliavine. — [illegible]

comme président de l'Académie de Saint-Ferdinand et directeur du Musée du Prado. Il a peint, comme plus tard son élève Bonnat, nombre de portraits de souverains ou de personnages illustres. Membre correspondant de l'Institut de France, F. de Madrazo était également estimé comme écrivain. La célébrité de la famille des Madrazo passe ensuite à son gendre, Mariano Fortuny.

Mariano, José-Maria, Bernardo Fortuny est la physionomie la plus typique de cette nouvelle période de l'art espagnol, sur laquelle il a imprimé fortement sa marque. Il naquit à Reuss, ville de la province de Tarragone (Catalogne), le 11 juin 1838 et mourut le 21 novembre 1874, à Rome, enlevé presque subitement par une fièvre pernicieuse. Son père était menuisier; dès l'enfance il montra des goûts pour le dessin, qu'on développa dans une école spéciale lorsqu'il quitta l'école primaire. A 12 ans, il faisait ses premiers essais de peinture. Devenu orphelin dès 1849, il fut recueilli par son aïeul, esprit industrieux qui eut l'idée de gagner sa vie en promenant de ville en ville des figures de cire modelées par lui et peintes par l'enfant. Un sculpteur, qui eut l'occasion de juger de ses talents, s'intéressa à lui. En 1852, il se rend à Barcelone, où il obtient une pension mensuelle de 160 réaux (42 francs);

Il y travailla à l'Académie sous la direction de Claudio Lorenzale, peintre qui composait dans la manière d'Overbeck. A ce moment Fortuny, pour vivre, peint des ex-voto, des sujets de dévotion vendus à la douzaine. En 1855, quelques lithographies de Gavarni qui tombèrent entre ses mains produisirent sur son esprit une profonde impression. Ayant obtenu le prix de Rome en 1857, il partit pour cette ville l'année suivante. En 1860, il fut chargé de suivre l'expédition du Maroc, y prit de nombreux croquis, fut fait prisonnier, et eut l'occasion d'étudier de près les mœurs indigènes. C'est de ce jour qu'il manifeste un goût tout particulier pour les sujets arabes. En 1866, il vint à Paris. C'est de ce moment que date sa réputation; il entra en relations avec la maison Goupil, qui lui fit des commandes et y exposa ses principaux tableaux: *la Vicaria* (le Mariage espagnol) exécuté en 1868, le *Choix du Modèle*, etc. Ce fut une grande sensation en 1870, lorsque ce premier tableau fut exposé. En 1867, il avait épousé Melle Cecilia de Madrazo. En 1874, il était parti pour l'Angleterre, où il fit de nombreux croquis et il était revenu à Rome avec la pensée de retourner en Afrique, lorsqu'il fut terrassé par la maladie. La manière de Fortuny est originale et singulière. Il fut très frappé, durant son voyage au Maroc, par la richesse de couleurs, le bariolage animé, pittoresque et harmonieux des intérieurs et des costumes. Sa manière orientale toucha vivement Henri Regnault, qui s'était particulièrement lié avec lui à Rome. Lors de son passage à Paris, il avait étudié quelque temps avec Gérôme et fut séduit, étant donné la dextérité native de sa main vive et alerte, par les œuvres de Meissonier, notamment par ses spirituels sujets du XVIIIe siècle. C'est le point de départ de ce genre costumé, qu'il traita avec une virtuosité déconcertante dans une manière chatoyante, miroitante en mille détails papillotants. Ce genre eut un succès considérable en Espagne et en Italie, où s'installait, près de lui et derrière lui, toute une colonie espagnole, et cette influence, qui fut déplorable dans l'une et l'autre école, en les détournant vers les tours de force de l'habileté manuelle et les artifices du décor d'autrefois, dure encore aujourd'hui. Ensuite, au milieu de tout un groupe d'espagnols établis à Paris ou à Rome, comme MELIDA, beau-frère de Bonnat,



Photo Braun, Clément & Cie.

MARIANO FORTUNY. — Le Rémouleur au Maroc.

José Jimenes Aranda, né à Séville en 1837, tous deux à demi français. Ou Ramon Tusquets (Barcelone 1839—Rome 1894), qui accompagna son ami Fortuny à Rome et y peignit le tableau de ses funérailles (au Musée de Barcelone). Martin Rico, Eduardo Zamacois, Francisco Domingo, Edoardo Rosalès, Ramon Rodriguez, la plupart camarades du maître, jusqu'aux plus jeunes „romains". José Villegas, né à Séville en 1848, José Benlliure y Gil, né à Valence en 1855, Enrique Serra, né à Barcelone en 1860, celui-ci presque italien, qui s'est depuis tourné vers le paysage, on ne distingue plus, un peu à part, que Francisco Pradilla, né en 1847 à Villanueva de Gallego (près Saragosse) fixé, lui aussi, à Rome et connu par des compositions historiques d'un dramatique pittoresque, telles que son tableau émouvant de *Jeanne la Folle*, qui obtint un grand succès public et une médaille d'or à l'exposition universelle de 1878; ou encore José Moreno Carbonero, lui aussi peintre d'histoire anec-



Joaquim Sorolla y Bastida. — Retour de la pêche: barque de halage. Musée du Luxembourg.

dotique, qui a illustré avec verve celle de l'illustre chevalier Don Quichotte de la Manche. C'est enfin l'incomparable dessinateur Daniel Vierge Urrabieta (1847—1904), qui a vécu constamment à Paris, où il s'est fait une légitime et grande réputation après les Gigoux, les Meissonier, les Edmond Morin, par ses vives, nerveuses, pittoresques et expressives illustrations des *Travailleurs de la Mer*, de *l'Homme qui rit*, de *Don Quichotte*, ou de *Pablo de Ségovie*.

Arrivant droit aux générations qui se sont distinguées dans les dix dernières années du siècle, on constate un essor nouveau dans l'école, des préoccupations d'un caractère plus élevé dans le choix du sujet et dans la technique. On renonce aux puérilités du genre costumé et aux habiletés écœurantes pour regarder la vie et la nature de plus près et la traduire avec plus de franchise et de vaillance.

Tout ce mouvement nouveau vient de Valence, du pays basque et surtout de Barce-

lone. Le premier qui marqua avec éclat un retour à une vision plus saine est JOAQUIM SOROLLA Y BASTIDA. Il est né à Valence en 1862; il étudia dans son pays. En 1883, il obtint un premier succès avec une peinture exposée à Madrid: *Le 2 mai* 1808, épisode de la résistance espagnole contre Napoléon, exécuté dans le goût alors courant dans la péninsule. Il obtint la pension pour Rome, séjourna à Paris et ce passage fut décisif pour son talent en l'orientant décidément vers les spectacles de la vie et devant les phénomènes de la nature. Il retourne en Italie, séjourne quelque temps à Assise, revient en Espagne en 1892 et à ce moment commence sa carrière avec sa *Barque de halage tirée par des boeufs*, exposée au Salon de 1895 et qui fut acquise par l'État pour le Luxembourg. On y sent nettement l'influence des tendances du groupe de Bastien Lepage. Sa palette est alors assez grise; peu à peu elle s'éclaire et s'échauffe et il cherche des effets lumineux et colorés dans le sentiment de Besnard ou de



HERMEN ANGLADA Y CAMARASA. — „Opale" (Musée du Luxembourg).

Zorn, mais avec un éclat très intense, très particulier, comme seuls peuvent le donner le ciel et la mer du Midi. Il peint des portraits enlevés de verve et avec caractère et des scènes de la vie des pêcheurs de la petite plage de Javer où il passe plusieurs mois tous les ans: *les Raccomodeurs de filets, les Repriseuses de voiles, la Bénédiction des bateaux, Soleil du soir*, etc. Une exposition de Sorolla a eu lieu aux Galeries Georges Petit en 1906 et a été couronnée par un grand succès.

Plus jeune de 8 ans, il est né le 26 juillet 1870 à Eibar (Guipuzcoa), IGNACIO ZULOAGA ZABALETA est originaire d'une vieille famille basque et fils d'un artiste, Placidio Zuloaga, qui s'est particulièrement distingué dans l'art tout espagnol du fer damasquiné. Le Luxembourg possède un coffret de cet habile ciseleur-damasquineur. Son éducation s'est faite sous la direction de son père, mais d'elle-même, en dehors de toute école, bien qu'avec un respect

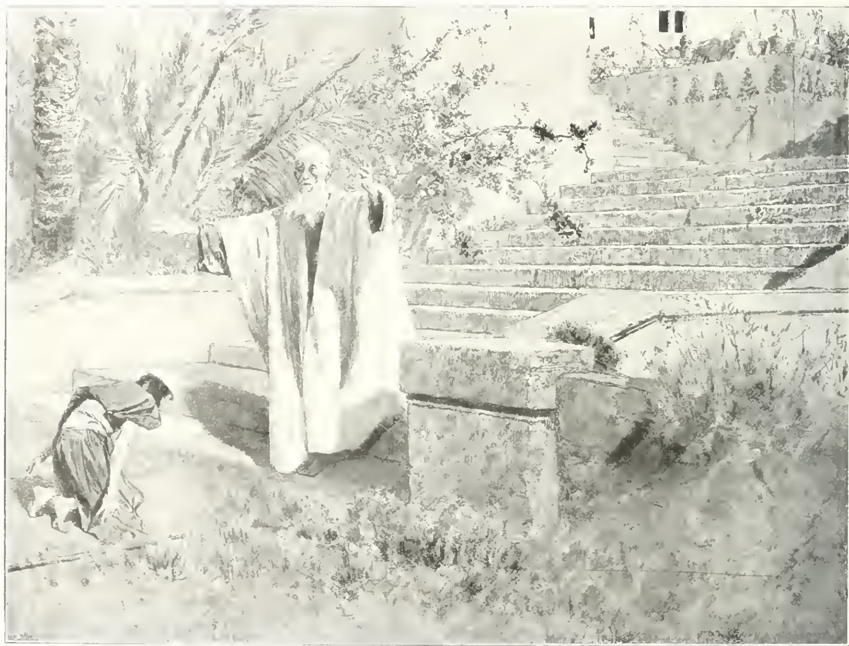
religieux pour les maîtres. Il est le premier, en Espagne, qui soit revenu vers Goya, Vélasquez et le Greco, que Zuloaga ne nomme que comme l'on parle des dieux. Aujourd'hui que le succès a répondu à son talent, sa seule joie en dehors du bonheur de peindre, est de dénicher, dans tous les coins d'Espagne, des morceaux de ses maîtres de prédilection. Aussi se rattache-t-il à eux en ligne directe et sans aucun intermédiaire, si ce n'est quelques regards sur Manet. Ses débuts suscitèrent une violente hostilité dans son pays et ses tableaux furent refusés par le jury espagnol en 1900. Sa première peinture fut son propre portrait exposé à Paris en 1898, puis en 1899, les deux *Portraits* si vivants, si alertes, si subtils de coloration, de ses cousines, où il y a, avec une palette si rare de tons, on ne sait quel mystère charmant qui fait penser à ses maîtres et à Whistler. Son nom fut tiré aussitôt de la foule et sa réputation alla grandissant, les années suivantes, aux Expositions de Bruxelles, de Munich et de Venise. Les Musées d'Europe ou d'Amérique se disputèrent ses œuvres. Tous ses sujets, ou du moins presque tous sont pris dans la vie populaire des villes d'Espagne: danseuses, toreros, gitanes, courtisanes, poètes ou improvisateurs locaux, qu'il traite avec un large style, fortement coloré, en riches matières et avec des accords de tons très raffinés. Par ses tendances et ses goûts, Zuloaga, qui vit principalement à Paris, s'est rattaché au groupe des Lucien Simon, Charles Cottet, René Ménard, etc. Une autre physionomie tout à fait à part dans l'école espagnole, à côté de Zuloaga, est un camarade et contemporain HERMEN ANGLADA Y CAMARASA, né à Barcelone en 1872. Son père était fabricant de carrosserie et faisait de l'aquarelle en amateur. Il le perdit lorsqu'il n'avait que sept ans. Sa vocation s'était montrée par de naïfs modelages. Après quelque résistance de la part de sa mère, il obtint d'être envoyé aux cours de l'Académie. Il commença par des études de paysage. Venu de bonne heure à Paris, il étudia pendant quatre ans avec Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant. Mais ses regards étaient tournés d'un tout autre coté. Il était séduit par les aspects de la vie parisienne et vivement intéressé par les artistes qui s'étaient essayés à la traduire, parmi les impressionnistes, surtout parmi ceux de la dernière génération, tels que Toulouse-Lautrec. C'est de préférence le Paris nocturne qui l'attire avec l'éclat de ses lumières artificielles, des projections électriques, qui exaltent les couleurs avec une sorte d'intensité fébrile et qui met, sur les masques fardés des courtisanes, des accents étranges et fantastiques. Il a peint ainsi nombre de sujets de cafés-concerts où se promènent des figures spectrales de filles luxueusement empanachées et parées, avec une richesse d'accords obtenus par des couleurs qui ont quelque chose de surnaturel, un accent à la fois voluptueux et macabre. C'est bien un art issu du vieux fonds espagnol. Anglada a peint aussi nombre de scènes et même des figures de grandeur nature de son pays: gitanes, danseuses, et jusqu'à des natures mortes, avec cette palette magique. Le Luxembourg possède de cet artiste un groupe de *Bohémiens*, donné par le baron Henri de Rothschild.


RUSINOL (SANTIAGO). — Jardin d'Espagne.

La ville de Barcelone a vu encore naître le décorateur JOSÉ MARIA SERT, qui vit à Paris et y a exécuté les vastes décorations, dans un goût classique et michelangelesque.

dénotant un tempérament peu ordinaire, pour la cathédrale de Vich; les peintres Barrau, Casas, et le paysagiste Rusiñol (Santiago), né en 1861. Peintre, critique, auteur dramatique, celui-ci est une physionomie exceptionnelle et même unique dans la peinture espagnole de paysage. Après avoir voyagé en Italie, en France et en Hollande, il trouva sa voie en 1896 en parcourant l'Andalousie; il y peignit les vieux jardins de Grenade avec leurs verdures taillées, leurs fontaines de marbre, leurs *glorietas*, leur „arquitectura verde"; il fut le Lobre ou le Helleu des jardins d'Espagne, de Grenade à Malaga, de Cordoue à Majorque. Le Luxembourg possède deux de ses toiles d'un accent vraiment si local.

Il reste à signaler, dans les scènes de la vie réelle, les noms de Pinazo Martinez, Carlos



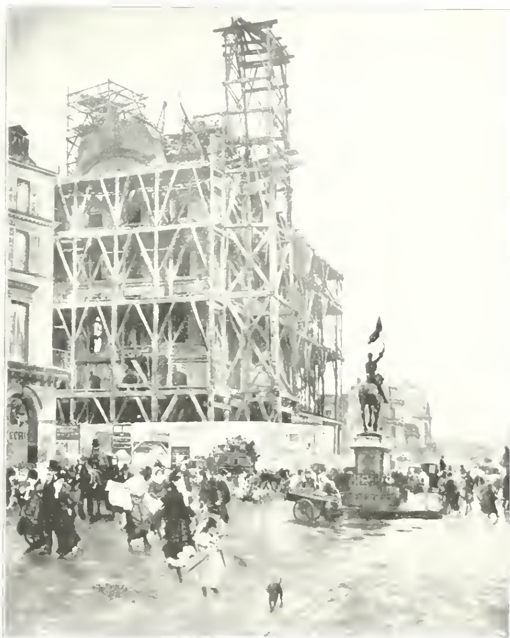
Domenico Morelli. — L'Enfant prodigue.

Vasquez, Menender Pidal, Filhol y Granel, Checa, Ramon Pichot, Castelucho, Cardona, etc.; pour le paysage, ceux de Morera et de Aureliano de Beruete (né à Madrid en 1845), célèbre autant par ses savants écrits sur les maîtres du passé que par ses vues de l'âpre Tolède.

ÉCOLE ITALIENNE.

L'Italie est loin, sans doute, d'avoir repris la place qu'elle occupait jadis dans les arts, à la tête de toutes les nations. Une si longue et si prodigieuse floraison devait amener une période d'épuisement ou du moins de ralentissement. De plus la situation critique qui lui fut faite pendant les soixante premières années du siècle n'était guère propre à favoriser le

relèvement des arts. Tout l'effort du genie italien est concentré vers un seul grand but : conquérir l'indépendance et constituer l'unité de la nation. Il est aussi une cause qui retarda l'éclosion d'une véritable école locale, c'est l'invasion même de l'Italie par des colonies innombrables de peintres étrangers. Elle est restée toujours le territoire sacré où toutes les écoles viennent prendre contact avec les plus nobles imaginations du passé. Français, Allemands, Anglais, Espagnols s'y sont installés par des fondations à demeure, ou y ont envoyé leurs jeunes artistes. Il en est résulté sur un peuple de compréhension rapide, assimilateur et imitateur comme les vraies races artistiques, une adaptation étroite à toutes les influences étrangères. Ce phénomène, manifeste dans toute la première période de ce développement d'un siècle, est encore sensible de notre temps.



Joseph de Nittis. — La Place des Pyramides (Musée du Luxembourg).

L'unité, qui est complète au point de vue politique, ne s'est du reste pas encore produite entièrement dans le domaine des arts, et il y a moins une école italienne qu'une série de petits groupes provinciaux assez distincts, malgré les transfuges qui passent d'un milieu dans l'autre. Au début du siècle, l'influence de David et des français établis à Rome, dont l'œuvre, comme celle de Léopold Robert et de Schnetz, est consacrée à la glorification de la vie populaire italienne, ne peut manquer de s'exercer, et les peintres d'histoire Camucini puis Stephano Ussi ne sont que des pâles reflets de la tradition classique française, continuée par les romains Gustavo Simoni et Augusto Corelli.

C'est du sud que vint le premier mouvement d'émancipation, avec le napolitain DOMENICO MORELLI, né à Santa Lucia le 26 août 1826, mort à Naples le 24 août 1901. Enfant du peuple, il fut un instant apprenti mécanicien et suivit tout jeune les cours de l'Académie, où il se montrait assez rebelle aux leçons qui lui étaient données. Exalté par la contemplation des œuvres d'art et la lecture des poètes, il suivit droit son chemin et alla étudier à Rome près d'Overbeck et des Nazaréens, d'où vint sans doute ce goût, qu'il eut toujours, pour les sujets sacrés. Mais son tempérament vigoureux et réaliste ne pouvait s'accommoder à ces doctrines. Il voyagea en Allemagne, en Angleterre et en France, où il semble qu'il ait été touché par Delacroix, dans toute sa gloire au moment où il commence sa carrière, en 1855, avec les *Iconoclastes*. Ses peintures religieuses, *Saül et David*, *l'Ascension*, *la Déposition de Croix*, *le Christ marchant sur la Mer*, *la Fille de Jaïre*, *l'Expulsion des marchands du Temple*, *Marie Madeleine*, *la Tentation de Saint Antoine*, sont conçues, en effet, dans le goût de l'orientalisme tout nouveau, et avec un mouvement, une couleur et une force expressive absolument inconnus

alors dans la peninsule. Morelli fonda en 1863 la Société promotrice des Beaux-Arts qui fut le point de départ du mouvement de rénovation artistique. Il fut professeur, puis directeur de l'Académie royale et du Musée, et sénateur. Il y eut dès lors à Naples tout un mouvement artistique que vint développer plus tard le séjour de Fortuny et le prestige qu'il exerça autour de lui. Il y avait eu déjà, du reste, un certain nombre de paysagistes, d'esprit assez libre, dégagés des anciennes formules et s'orientant, semble-t-il, vers les romantiques français, tels que GIACINTO GIGANTE (1805—1876), qui rappelle de loin notre Isabey.

C'est de Naples que vint encore la physionomie cosmopolite de JOSEPH DE NITTIS. Né en 1846 à Barletta, dans les Pouilles, il vint tout jeune à Naples, où il entra à l'école des Beaux-Arts, après la mort de son père et malgré l'opposition de son frère aîné qui était son



FRANCISCO PAOLO MICHETTI. — Procession des Estropiés.

tuteur. Il exposa pour la première fois à l'âge de 18 ans à l'Exposition de la Société promotrice de Naples, et vint en France en 1867. Il s'y maria en 1869, première année où il exposa au Salon. Il fut séduit aussitôt par la vie parisienne et les maîtres français; il voyagea en 1876 et 1877 à Londres, où il peignit divers tableaux londoniens, tels que le *Derby;* mais c'est à Paris, qu'il vécut surtout, touchant de près le milieu impressionniste. Son joli tableau si lumineux de la *Place du Carrousel*, exposé en 1883, fut acquis par le Gouvernement. Le Ministre ayant regretté qu'on ne pût acquérir en même temps la *Place des Pyramides*, de Nittis racheta cette toile à la Maison Goupil et l'offrit à l'État. Il mourut à Paris le 21 août 1884.

On peut rattacher à l'école napolitaine, bien qu'il ait eu une carrière tout à fait à part, FRANCISCO PAOLO MICHETTI, né à Tosco de Casauria, dans les Abruzzes, le 2 octobre 1851, mais qui étudia tout jeune près de Morelli, à Naples, en compagnie du sculpteur Gemito et de Mancini. Sa première manière est toute dans le goût précieux et minutieux, alors à la

mode à Naples. Puis il abandonna ces tableautins ingénieux pour se livrer à de vastes compositions, conçues un peu en décor, d'une exécution résolue, avec une extraordinaire habileté et même une véritable force expressive. Le *Vœu*, à la Galerie d'art Moderne de Rome, la *Procession des Estropiés*, exposée à Paris en 1900, la *Fille de Jorio*, épisode de la vie populaire des Abruzzes, Galerie Nationale de Berlin, récompensée d'une médaille d'or à l'Exposition internationale de Venise en 1895, sont des œuvres vivantes et hardies, traitées avec un sentiment rare des robustes réalités.

Antonio Mancini, né à Rome en 1852 peut, de même, être rattaché à ce groupe. Il passa à Naples ses années d'adolescence et étudia sous la direction de Morelli. C'est là aussi qu'il a exposé ses premières œuvres: *Aime ton prochain comme toi-même* et les *Fils d'un ouvrier* (1877). Il a peint nombre de portraits d'une technique robuste et colorée, recherchant l'effet et l'éclat jusqu'à incorporer dans la pâte des fragments de nacre ou des paillettes de métal. Il y a beaucoup de ses portraits en Angleterre où il est très prisé. Le *Petit Écolier*, du Musée du Luxembourg, œuvre d'une époque déjà éloignée est un don du peintre Ch. Landelle.



Antonio Mancini. — Le petit Écolier.
Musée du Luxembourg.

C'est ensuite vers le nord que le mouvement s'est continué, dans le Piémont, en Lombardie, à Venise. La ville des doges est le dernier coin de ciel privilégié où se soit prolongé le rayonnement de la grande tradition passée. Le séjour des étrangers enthousiastes qui viennent en fixer les aspects uniques au monde, a sans doute été un stimulant pour les maîtres locaux. Ils y accueillirent les premiers, semble-t-il, le renouveau, venu de Naples. Giacomo Favretto, né à Venise le 11 août 1849, mort le 12 juin 1887 et Luigi Nono, né en 1850 à Fusina, reprennent ce mouvement avec une verve, un esprit, un sentiment pittoresque des réalités et une fermeté dans la technique, qui sont de belle race.

Le type du peintre vénitien par excellence est aujourd'hui Ettore Tito, bien qu'il appartienne par sa naissance à l'Italie méridionale. Il a la grâce facile et légère, les tonalités argentées, la fluidité atmosphérique, l'élégance et la vivacité de ses ancêtres du XVIIIe siècle. Il est né à Castellamare di Stabia en 1859, vint de bonne heure à Venise, où il fut élève de Favretto. Toute son œuvre est à la gloire de la grande cité marine, dont il a peint les jolies filles, Vénitiennes ou Chioggiottes, réunies sur les *fondamenta*, à blanchir le linge, à raccommoder des filets ou, sur les places, à bavarder au milieu de l'animation des marchés. Il a traité aussi la grande décoration avec un certain maniérisme aimable et distingué.

On trouve ensuite toute une série d'artistes très intéressants, peintres de paysages, de marines ou de sujets de la vie populaire, tels que Pietro Fragiacomo, né à Trieste en 1856, qui s'est formé à l'Académie de Venise et s'est voué à peindre, avec de chaudes colorations doucement amorties, des scènes de l'Adriatique; le Véronais Angelo Dall'Oca Bianca, né en 1858, qui réside dans sa ville natale, dont il raconte la vie quotidienne en tableaux fortement colorés, d'une jolie sensibilité naturaliste avec un certain accent britannique à la Walker.

Fr. Sartorelli, Ferruccio Scattola, Mario Volpi ou des portraitistes comme Luigi Selvatico et Alexandre Milesi. Mais on ne peut manquer de citer à part le paysagiste Bartolomeo Bezzi, né en 1851, à Fucine in Val di Solo, dans le Trentin, qui étudia à l'Académie de Milan, et a, dans son talent souple et enveloppé, de la tendresse et du mystère d'un Corot ou d'un Mauve; enfin, la famille Ciardi, avec le doyen Guillaume, né le 13 septembre 1842, peintre des lagunes de la campagne vénitienne, avec de belles vibrations lumineuses dans l'atmosphère automnale et mouillée; son fils, Giuseppe Ciardi, né en 1875, qui eut, dès l'âge de vingt ans, un vrai succès avec un grand triptyque, *Terre en fleurs*, suivi de *l'Ame de la nuit*, 1901, et des *Vaches à l'abreuvoir*, de la Galerie Moderne de Venise, esprit poétique et mystique, et sa sœur Emma Ciardi, qui peint d'exquises fantaisies, où l'âme songeuse et tendre de Watteau se mêle à la grace désinvolte de Guardi.

L'Émilie offre quelques noms intéressants; ceux de Giovanni Muzzioli (1854—1894) peintre d'histoire et de fantaisies macabres, influencé par la France et l'Allemagne et Luigi Serra (1846—1888), décorateur ingénieux et pittoresque. C'est encore Marius Pictor (Mario de Maria), né à Bologne en 1853, mais domicilié à Venise, vigoureux et mystérieux exécutant dans le sentiment romantique; puis Cesare Laurenti, peintre d'histoire et de décorations allégoriques, né à Musole, près Ferrare, mais fixé à Venise, enfin le plus célèbre d'entre tous, Boldini (Giovanni), né à Ferrare en 1853. Fils d'un peintre d'imagerie religieuse, qui s'opposa d'abord à sa vocation, Boldini, tout jeune, dessinait en cachette des sujets romantiques à la Walter Scott. Son père, ayant découvert ces dessins, se décida à l'envoyer etudier à l'Académie de Florence. De là il alla à Londres, puis à Paris, exécutant des portraits et surtout des scènes de genre dans le goût de Meissonier, ou plutôt de Fortuny, des paysages et des scènes de la vie de Paris. Mais il s'est distingué, en dernier lieu, par des portraits d'une élégance très moderne, d'un maniérisme très aristocratique, établis avec certains partis-pris de mise en toile à la Whistler, une technique nerveuse et brillante et de fortes et savantes harmonies, où le noir domine. On lui doit les portraits de *Whistler*, du *Comte de Montesquiou*, de *Lady Holland*, de la *Duchesse de Westminster*, de Mme *V. P.*, etc.



Ettore Tito. — Sur la Lagune (Galerie Moderne de Venise).

La Toscane semble avoir produit plutôt des sculpteurs que des peintres. Rome offre du moins deux artistes assez exceptionnels dans l'école moderne, car ils se sont attaqués avec vaillance à la peinture d'histoire et à la décoration. L'un est Cesare Maccari, né à Sienne le 9 mai 1840, qui commença son éducation dans cette ville, étudia ensuite à Florence et à Rome et se fixa dans cette capitale. Esprit laborieux, mais libre et ouvert, il a revécu le passé de l'antique Rome avec une érudition enthousiaste et passionnée, et on n'a pas oublié

l'impression produite à l'Exposition de 1889 par ses cartons pour la décoration du Sénat italien. Il a décoré également la coupole de la Basilique de Loreto. GIULIO-ARISTIDE SARTORIO est né à Rome le 5 février 1861. Il eut pour maîtres José Villegas et Michetti et ses débuts furent tout à fait dans les tendances espagnoles. Mais il voyagea à Londres, fut frappé par les préraphaélites qui exercèrent sur lui une longue influence, sensible dans sa *Madone des Anges*, son triptyque des *Vierges sages et des Vierges folles*, etc. Il a été appelé à professer à Weimar. C'est un décorateur de style réel, bien que sa manière soit assez agitée; il a aussi fait de la sculpture. La Lombardie et le Piémont sont les premiers pays où s'est peut-être le plus activement développé le goût des arts. A Milan, l'impulsion est donnée par MOSÉ BIANCHI, né à Monza en 1840, mort dans cette ville en 1904. C'était le fils d'un peintre restaurateur de tableaux qui lui donna les premiers enseignements sur la technique; il étudia à l'Académie Brera, puis en 1859 s'engagea dans les troupes de Garibaldi. Ses succès commencèrent en 1864 avec des sujets de genre, des portraits et des aquarelles enlevés avec beaucoup de verve dans l'esprit vénitien; il a été aussi graveur. En 1898, il fut nommé directeur de l'Académie de Vérone. C'est de son enseignement que sont sortis presque tous les nombreux artistes de l'école lombarde. Derrière les anciens, les Induno ou les Pagliano, qui se rattachent à l'ancien genre, se groupe toute une école de remarquables naturalistes, tels que FILIPPO CARCANO (né à Milan en 1840), dont le Luxembourg possède une belle toile, *Campagne d'Asiago*, LEONARDO BAZZARO et GIUSEPPE SARTORI, milanais établis à Venise, qui en peignent la vie marine avec beaucoup de sentiment, puis MORBELLI (ANGELO), né à Alexandrie le 18 juillet 1863, qui, après avoir, lui aussi, débuté dans le genre à la mode, s'est distingué par des études très impressionnantes d'asiles et d'hôpitaux, à la manière des *Invalides* d'Herkomer, avec une entente réelle de l'effet et une grande sensibilité devant les jeux de la lumière. Il exposait chez nous en 1889 *Giorni Ultimi*, et en 1900, son *Hospice Trivulzio*, très admiré et qui a pris place au Musée du Luxembourg.



Phot. Braun, Clément & Cie.

GIOVANNI BOLDINI. — Portrait de Whistler.

C'est le Piémont qui a eu l'honneur de donner le jour à la figure devenue la plus populaire de l'art italien moderne: GIOVANNI SEGANTINI. Voisine de la France et assez proche par les mœurs, cette province avait subi de bonne heure l'influence des maîtres français et

il s'y trouve déjà un paysagiste de talent, qui rappelle nos naturalistes, ANTONIO FONTANESI, né à Reggio d'Emilia le 23 février 1818, mort à Turin le 17 avril 1882, qui fut appelé quelque temps au Japon où il dirigea l'Académie de Tokio; il a laissé un élève distingué dans son biographe MARCO CALDERINI. Mais Segantini ouvre une ère nouvelle au paysage italien, il lui apprend à traduire les grands spectacles de la montagne, la subtilité de son atmosphère, la pureté et l'éclat de sa lumière réverbérée par les neiges éternelles, problème maintes fois tenté et jamais résolu. Né le 15 janvier 1858 à Arco, il est mort presque subitement à la Maloja, dans l'Engadine, le 28 septembre 1899. Orphelin de bonne heure, il fut d'abord pâtre et commença par dessiner ses bêtes comme Giotto. Il émerveilla si bien ceux qui l'entouraient qu'on le fit partir pour Milan avec quelque argent pour étudier à l'Académie Brera. Il se retira bientôt à la campagne, dans l'Engadine, où il se fixa avec la nombreuse famille



GIOVANNI SEGANTINI. — Le Tondeur (Collection E. H. Crone, Amsterdam).

qu'il s'était créée. Par son ami Grubicy, de Milan, peintre et marchand de tableaux, il fut mis au courant des œuvres des maîtres français; il était également lié avec quelques artistes belges ou hollandais, par qui il connut le mouvement moderne. Ses débuts partent de Millet ou Troyon pour arriver inconsciemment aux procédés de l'impressionnisme. Ses envois à l'exposition de 1889 produisirent une vive impression. Il a traité des sujets réalistes et ruraux de la vie pastorale de la montagne; c'est là qu'il montre ses plus viriles et ses plus franches qualités; puis des allégories symboliques, dans l'esprit des quattrocentistes et des maîtres anglais, où il est moins à son aise. Son procédé de division du ton a créé tout un groupe de *divisionnistes*, réalistes comme CARLO FORNARA, idéalistes et symbolistes comme GAETANO PREVIATI, paysagistes et peintres de genre comme ANDREA TAVERNIER, LORENZO DELLEANI, ALBERTO FALCHETTI. A signaler encore GIACOMO GROSSO, décorateur et portraitiste habile.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES CITÉS.





PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

[illegible] énédite, Léonc [illegible]
190 [illegible] a p.inture a [illegible]
342 [illegible] iècl [illegible]

